

# CULTURA ESCRITA E ICONOGRAFÍA.

## ALGUNAS REFLEXIONES EN TORNO A SU RELACIÓN EN LA MUSIVARIA ROMANA

LUZ NEIRA\*

DESDE los inicios de la Antigüedad Clásica la poesía épica, la lírica, después, con el transcurso del tiempo, también la tragedia, la comedia y, en definitiva, el diverso y valioso repertorio de fuentes literarias, que como gran legado fue recopilándose y regenerándose en época helenística y bajo la órbita de Roma, sirvieron de inspiración a numerosas representaciones artísticas, dando origen al surgimiento de una iconografía en cierto modo paralela a la tradición literaria, cuyo desarrollo, no obstante, no siempre discurriría por los estrictos cauces de la literalidad.

Huelga señalar que tal consideración de orden general aparece matizada en virtud, entre otros, del soporte artístico y su cronología, en suma, de un determinado contexto histórico, aun en el marco de la Antigüedad Grecorromana.

Pues, en este sentido, son obvios los distintos condicionantes que habrían encontrado los artistas especializados en la pintura de vasos, los artesanos y escultores artífices de relieves en terracota u otros materiales más nobles, los bronceístas y orfebres, los apreciados autores de magníficas composiciones pictóricas o el *pictor imaginarius* de mosaicos, el auténtico creador de las representaciones musivas<sup>1</sup>, al afrontar el reto de plasmar la tradición

\* Universidad Carlos III de Madrid, lneira@hum.uc3m.es

Una versión de este artículo fue leída en el Seminario LITTERAE V, el 31 de octubre de 2001.

<sup>1</sup> Junto al *pictor imaginarius*, en el *edictum de pretiis* de Diocleciano se cita al *tessellarius*, artesano que tenía la función expresa de colocar las teselas en la trama diseñada por el *pictor*, y otros ayudantes de inferior categoría, como integrantes del taller musivario, la *officina*.

A este respecto, los propios mosaicos nos sirven de testimonio al documentar tanto la

literaria —sea, por supuesto, un episodio, una secuencia— en el limitado y complejo espacio de una superficie cerámica, que a pesar de haber ido ampliándose hasta culminar en la mayor disponibilidad de las grandes cráteras áticas, no dejaba de ser muy restringido y estar sujeto a distintos puntos de vista, al tener que limitarse al aun más diminuto espacio de una terracota o pequeño bronce; o, por el contrario, al poder disponer de grandes lienzos de pared o más extensas superficies de pavimento, cuya orientación debería ser rigurosamente seleccionada en función del contexto arquitectónico para el que hubieran sido destinados y con los diferentes matices que determina la contemplación de una obra pictórica o un mosaico de pavimento.

De este modo, el análisis de las representaciones de la cerámica griega parte del reto que supuso, tras una labor de selección, plasmar, por ejemplo, algunas de las secuencias de conocidos poemas épicos o, más tarde, de las tragedias, lo cual implicó necesariamente extraer y representar los elementos, sean personajes, atributos o detalles, más reconocibles y significativos del texto literario. Este mismo proceso de selección, que incluía representaciones procedentes de una narración, habría asimismo obviado otros, contribuyendo a una escenificación que, sin necesidad de involucrar elementos discordantes con el texto, presentaba ya una imagen no estrictamente literal, cuyas constantes iconográficas en la cerámica griega se habrían desarrollado y mantenido, entre otras cuestiones, por los citados condicionantes.

A este respecto, la obligada selección de escenas de una determinada

participación de varias manos, debidas a distintos trabajadores del taller, no siempre igual de hábiles en la ejecución, como la designación del taller y/o el nombre del artista —el *pictor*— o del artesano, e incluso de ambos, véase más adelante, al incluir —aunque se trate ciertamente de excepciones— inscripciones a modo de «firmas». Entre los mosaicos hispanos, véase por ejemplo, el emeritense *ex officina Anni Poni* (Antonio Blanco Freijeiro, *Corpus de Mosaicos de España. 1. Mosaicos Romanos de Mérida*, Madrid: CSIC, 1978; núm. 15) o los documentos aun más reveladores de la *villa* de Carranque (Toledo), con una inscripción en mosaico que pavimenta el umbral de acceso al *cubiculum* (Javier Arce, «El mosaico de “Las metamorfosis” de Carranque», *MM*, 27 (1986), pp. 365-374; Dimas Fernández-Galiano, «La villa de Materno», en *Mosaicos Romanos, In memoriam M. Fernández Galiano-Galiano*, Madrid: Casa de Velázquez, 1989, pp. 255-269) con el siguiente texto: *ex officina Ma...ni pingit Hirinius lutere felix Maternel/hunc cubiculum*, donde se consigna el nombre fragmentario del jefe del taller u *officina*, un tal *Ma...ni*, el pintor *Hirinius* e incluso el nombre de *Maternus*, como usuario del *cubiculum*, y la mención en otra inscripción que figura en el mosaico del *triclinium* a un taller distinto:

EX OFFICIN[A] I VI[ ] II] PRV[ ] DENTIS?

Sobre este particular, véase Joaquín Gómez Pallarès, «Nombres de artistas en inscripciones musivas latinas e ibéricas de Hispania» en *Epigraphica*, 53 (1991), pp. 51-96, y Joaquín Gómez Pallarès, «Inscripciones musivas en la Antigüedad Tardía Hispana», en *AESP*, 66 (1993), pp. 284-294.

tradición literaria y el surgimiento de una iconografía precisa no sólo reflejan el influjo en líneas generales de una obra en una época concreta, de su conocimiento y difusión por tradición oral o escrita, sino más bien el recuerdo fragmentario y la conveniencia de ciertos pasajes o personajes, mientras otros quedaban sumidos en el olvido a la espera de ser rescatados en tiempos venideros. Sirva, como ejemplo, el estudio de las representaciones artísticas que versan sobre la ingente tradición literaria acerca de la Guerra de Troya<sup>2</sup>, o el aun más revelador análisis de las escenas extraídas de la *Odisea*<sup>3</sup>, que en la pintura de vasos de época arcaica refleja una preferencia inicial casi exclusiva por aquellos episodios protagonizados por *Odyseus* contra diversos monstruos —el Cíclope Polifemo, las Sirenas o *Scylla*<sup>4</sup>— susceptibles de simbolizar en clave los contactos con unos territorios y habitantes —indígenas— que el fenómeno de la colonización estaba poniendo al descubierto, posiblemente en alusión al contexto histórico y al nuevo hombre griego, ya no sólo constreñido al Egeo sino decididamente abierto al Mediterráneo occidental<sup>5</sup>; mientras otros protagonistas principales del poema homérico, como los personajes femeninos, incluso de la talla de Penélope, debieron aguardar al siglo V a.C., a la época clásica, para figurar en la cerámica ática de figuras rojas o en relieves de terracota, quizás en estrecha conexión con el papel, también fundamental, que ocuparon en las tragedias<sup>6</sup>, o secuencias tan decisivas como la matanza de los pretendientes no fueron objeto de atención hasta el siglo IV a.C., cuando la inestabilidad y las disensiones entre las distintas *poleis* y ligas griegas era también la tónica, sin insistir en los condicionantes históricos y culturales, que, particularmente desde la óptica romana, favorecerían también en otros soportes artísticos la recuperación y

<sup>2</sup> María Cruz Fernández Castro, *Leyendas e imágenes de la guerra de Troya*, Madrid: Alderabán, 2001.

<sup>3</sup> Véase especialmente la contribución de Bernard Andreae, «L'immagine di Ulisse nell'arte antica», en *Ulisse. Il mito e la memoria*, Roma: Progetti Museali Editore, 1996, pp. 42-71.

<sup>4</sup> Sobre este particular, a propósito de *Scylla*, Geoffrey B. Waywell, «Scilla nell'arte antica», en *Ulisse. Il mito e...*, pp. 108-122; y acerca de su evolución en el transcurso de la Antigüedad hasta su simbolismo en mosaicos romanos, María Luz Neira, «*Scylla* como personificación del espacio tenebroso en el Mediterráneo antiguo», en *L'Africa romana 14. Lo spazio marittimo del Mediterraneo occidentale: geografia storica ed economia*, coords. Mustapha Khanoussi, Paola Ruggeri y Cinzia Vismara, Roma: Carocci editore, 2002, pp. 261-269.

<sup>5</sup> Acerca de la colonización griega en Occidente, véase la magna obra colectiva, *I Greci in Occidente*, ed. Giovanni Pugliese Carratelli, Milán: Bompiani, 1996.

<sup>6</sup> Sobre pintura de vasos en cerámica ática, todavía John D. Beazley, *Attic Black-Figure Vase Painters*, Londres, 1956; *Attic Red-Figure Vase Painters*, Londres, 1963.

repetición de secuencias destinadas a evocar el espíritu civilizador de *Odysseus / Ulises*, como representación no ya de lo helénico sino de lo romano<sup>7</sup>.

Y, retornando de nuevo a la pintura de vasos cerámicos, más allá del mismo proceso que, como influjo de un texto literario, de su conocimiento y difusión por tradición oral o escrita, implicaba la representación de ciertos episodios y su utilización consciente, el surgimiento de la iconografía contribuyó a su vez a reforzar el peso de la tradición literaria y, en ocasiones, —el caso específico de la mitología—, a profundizar en su continuidad y reelaboración, pues no debe obviarse la funcionalidad y el destino de la cerámica griega, objeto de intercambio de primera magnitud que a modo de fósil guía revela, entre otros aspectos, la auténtica dimensión de los contactos comerciales entablados por los griegos y/o el bien de prestigio en que llegó a convertirse hasta ser materia de regalo e intercambio, incluso entre no griegos.

En este sentido, la cerámica griega y, más concretamente, la pintura vascular fue en cierto modo tarjeta de presentación de los colonos griegos y su impacto decisivo en el inicio de un proceso de influencia helenizante que con el tiempo marcaría un antes y un después en las diferentes culturas indígenas receptoras, entre las que, por razones obvias, baste resaltar el ejemplo de aquella Roma primitiva, cuya conversión en una auténtica ciudad-estado figura estrechamente ligada a los influjos etruscos y griegos, documentados con nitidez a través de los hallazgos de restos cerámicos en el área sacra de San Omobono y junto al establecimiento más primitivo de un puerto comercial en el Foro Boario, que datan de finales del siglo VIII hasta bien avanzado el siglo VII a.C.<sup>8</sup>.

Cabría preguntarse, no obstante, hasta qué extremo el hallazgo de vasos cerámicos decorados con representaciones pictóricas debidas a una iconografía de origen literario en un lugar determinado y en un período concreto testimonian el conocimiento de aquella tradición por quienes los poseían o hasta qué punto su posesión implicaría un nivel cultural, máxime al tratarse de piezas que fueron objeto de circulación, sin que mediara necesariamente, como en otros supuestos que veremos más adelante, una relación directa entre el pintor de vasos, artífice en definitiva de la decoración, y el receptor

<sup>7</sup> *Ulisse. Il mito e la memoria...*, véase particularmente las contribuciones de los capítulos 4 y 5, dedicados a «I romani e Ulisse», pp. 188-238, y «I Cesari e Ulisse», pp. 252-346.

<sup>8</sup> Favorecido, sin duda, por el carácter navegable del Tiber. Sobre la arqueología de la Roma primitiva, véase la reciente obra colectiva, *Roma. Romolo, Remo e la fondazione della città*, dirs. Andrea Carandini y Rosanna Cappelli, Milán: Electa, 2000.



de la cerámica en cuestión. Una reconstrucción hipotética del proceso nos conduce a los talleres cerámicos, donde acreditados pintores vasculares<sup>9</sup> de diferente origen —rodio, corintio, ático, después con el tiempo también apulio...— habrían creado desde representaciones originales, germen de una iconografía destinada a perpetuarse, hasta copias de un modelo, que bien podría presentar alguna variante, dando lugar a algunas versiones iconográficas, para nutrir la creciente demanda de un mercado bien orientado a la exportación, a través de cuyas operaciones mercantiles, incluido su transporte marítimo, llegaría por fin a su eventual destinatario.

En este contexto, e intentando rehuir las generalizaciones, es factible atisbar un repertorio de situaciones diversas. Artistas conocedores de la tradición literaria, que como creadores ejecutarían una obra original, objeto de interés a su vez para un destinatario vinculado a la Cultura Escrita y poseedor de la pieza, mediante compra o regalo; pintores unidos a la tradición que copiarían un modelo, con o sin variantes, en función de una demanda suscitada y que podría responder al conocimiento del significado de la decoración o a un gusto determinado por el tema, y, por supuesto, ante el auge de un determinado motivo decorativo la reproducción de modelos solicitados sin necesaria implicación del pintor y cuya recepción figuraría más acorde con la posesión de una pieza de éxito que con su contenido cultural.

Sin embargo, aun en este último supuesto la cerámica habría podido convertirse por su propia funcionalidad en vehículo de conocimiento y difusión entre un número mayor de destinatarios que el restringido círculo *a priori* del entorno más próximo al poseedor, ya que, en virtud de los usos y costumbres griegas y del mismo fenómeno de helenización que experimentó un buen número de sociedades indígenas, durante la celebración de reuniones y *symposia* habría sido factible la contemplación de aquellas escenas pintadas en los recipientes cerámicos, despertando entre los menos cultos una curiosidad, quizás preludio de interés por aquellas representaciones.

En pintura parietal y mosaico los condicionantes varían, así como algunas circunstancias fundamentales. Salta a la vista, como ya se ha mencionado, la disponibilidad de una más amplia superficie que brinda a los artistas mayor libertad para su creación, a pesar de que podrá objetarse que

<sup>9</sup> En un número significativo de cerámicas, estampando su firma para dejar constancia de la autoría de prestigio que diferenciaba y calificaba la representación pictórica. Asimismo, algunas piezas cerámicas contenían junto a la firma del pintor el nombre del artesano o, mejor, del taller.

en época helenística<sup>10</sup> muchos de los inmensos lienzos de pared reducían la representación de la escena figurada tan sólo a un pequeño cuadrito a modo de *emblema*, donde, por otro lado, aquellos pintores hicieron alarde de una maestría incommensurable al lograr desde un punto de vista estético la cumbre de la perfección.

Sin embargo, será una característica más consustancial a pinturas y mosaicos la que determine y, de este modo, favorezca un análisis más certero de la interrelación entre Cultura Escrita e iconografía, al tratarse de obras creadas y destinadas para decorar superficies y espacios concretos por encargo explícito de la persona que pasaría a convertirse en su propietario<sup>11</sup>. En este sentido, ya en los siglos IV y III a.C. algunas casas de personajes cultos mostraban en las paredes colecciones de cuadros con episodios extraídos de la narración de la *Iliada* y la *Odisea*. Sin duda, en relación con este fenómeno un pintor llamado *Theoros* es mencionado, como autor en torno al 300 a.C. de una serie de cuadros que representaban la guerra de Troya, por Plinio en su *Naturalis Historiae* (XXXV, 144).

Al valor que como fuente de valiosa información acerca de las pinturas y los temas que decoraban algunas de las mansiones privadas en época helenística supone la encomiable obra de Plinio, —máxime si se considera las condiciones adversas que rodean la conservación de las pinturas, salvo en casos muy excepcionales como los de Pompeya, Herculano, Stabies...—, hay que sumar la propia influencia de ésta y otras citas, en tanto en cuanto al figurar en obras literarias de notable difusión en el Imperio bien pudieron contribuir a difundir modas y gustos orientados a dotar de apariencia y mayor prestigio el entorno privado de la elite emergente, especialmente, en el ámbito provincial.

Abundando en esta idea, piénsese asimismo en la influencia de otros testimonios fruto de la ficción, que por no ser históricos no carecen por ello de verosimilitud. Me refiero concretamente a un pasaje de la *Eneida* de Virgilio (I, 456), donde se relata el sentimiento que experimenta Eneas al con-

<sup>10</sup> Del extenso repertorio bibliográfico sobre pintura, particularmente pompeyana, baste citar, entre otras, algunas de las más célebres obras de Karl Schefold (*Die Wände Pompejis*, Berlín, 1957; *Vergessenes Pompeji*, Berna-Mónaco, 1962), y más reciente la obra colectiva de Alfonso de Francisci, Karl Schefold y otros, *La pittura di Pompei*, Milán: Jaca Book SpA, 1991.

<sup>11</sup> No incluimos aquí las pinturas que, según Pausanias en el siglo II d.C., decoraban todavía en época romana la denominada *Pinacoteca*, una de las alas de los Propileos en la Acrópolis de Atenas, en lo que se ha considerado quizás el precedente más antiguo de los museos, al componer a modo de exposición una colección de pinturas que va más allá de la decoración de un edificio oficial y público.

templar la grandeza del templo de Juno en Cartago, cuando *ve pintados en el orden debido los combates de Troya* y, en la misma línea, a la referencia de Petronio en el *Satiricón* (89) al describir varios cuadros con asuntos igualmente de Troya. En este sentido, tampoco resulta casual que la temática pictórica correspondiera al ciclo troyano, cuyo recuerdo en el transcurso de la Antigüedad nunca se perdió, alcanzando un gran auge, por razones bien conocidas, en época romana.

Inciendiando en la descripción de Virgilio, su relato a través de los ojos de Eneas es prolijo en detalles<sup>12</sup>

(...) Mientras al pie del espacioso templo,  
esperando a la reina, lo recorre todo con su mirada y admira la fortuna  
de la ciudad y la traza que se da cada artífice, y el primor de sus obras,  
ve pintados en el orden debido los combates de Troya, aquella guerra  
que en alas de la fama llega ya a todo el orbe,  
los Atridas y Priamo y Aquiles feroz para ambos bandos.  
Se para y entre llanto: «¿Qué lugar, dime Acates,  
qué región de la tierra no está llena de nuestros sufrimientos?  
Mira a Príamo. Aquí también el mérito tiene su recompensa.  
Aquí también hay lágrimas para las desventuras,  
la breve vida humana lancina el corazón. Desecha tu temor.  
Este renombre concurrirá a salvarte». Dice y va apacientando  
su ánimo con las vanas imágenes, gime una y otra vez. Le baña el rostro  
largo raudal de llanto. Contemplaba las luchas en derredor de Pérgamo,  
aquí huían los griegos y acosaba la juventud troyana, allí iban retirándose  
[los frigios,

acuciados por el carro de Aquiles, el del casco de plumas.  
Más allá reconoce sollozando las tiendas de Reso con sus lonas,  
blancas como la nieve, en las que el hijo de Tideo  
a favor del primer sueño va haciendo una gran riza ensangrentado,  
y se lleva a su campo sus fogosos corceles que no habían gustado  
todavía de los pastos de Troya ni bebido del Janto.  
En otra escena Troilo, el mozo sin ventura, huyendo, ya sin armas,  
del combate desigual con Aquiles va arrastrado por sus propios corceles;  
se agarra boca arriba a su carro vacío, las riendas en su mano todavía,  
el cuello y los cabellos rasantes por el suelo, su lanza vuelta a tierra  
va escribiendo en el polvo. Entre tanto caminan las troyanas,  
suelta la cabellera, portando el peplo hacia el templo de Palas,  
la diosa no imparcial en la contienda;

<sup>12</sup> Virgilio, *Encida*, Madrid: Biblioteca Clásica Gredos, 166, 1992, introd. Vicente Cristóbal, trad. y notas Javier de Echave-Sustaeta, I, 453-493.

van suplicantes, tristes, golpeándose el pecho con las manos.  
La diosa, vuelto el rostro, tiene los ojos fijos en el suelo.  
Tres veces había ya arrastrado Aquiles a Héctor en torno a la muralla de Ilión,  
y vendía por oro en aquel punto su cuerpo ya sin vida.  
Entonces, sí que Eneas exhala un gran gemido de lo hondo de su pecho  
mirando los despojos, el carro, el cuerpo mismo de su amigo,  
y a Príamo que tiende sus manos indefensas. Hasta se reconoce combatiendo  
mezclado entre los jefes de los griegos y las tropas de Oriente,  
y las armas del negro Memnón. Pentesilea guía encorajinada  
sus escuadrones de broquel lunado y se enardece entre sus mil guerreras.  
Con un cintillo de oro lleva prendido su desnudo pecho.  
En su ímpetu guerrero no se arredra la muchacha de enfrentarse en combate  
[con varones.

y plantea varias cuestiones, entre las que destacaría, frente a la «inexcusable dependencia» de la iconografía siempre en relación al texto y a la Cultura Escrita, la posible influencia que en determinados supuestos una representación, una imagen, en definitiva, una iconografía determinada pudiera haber ejercido en el ámbito de lo escrito, desde cuya esfera se habría reproducido de nuevo el proceso más habitual de texto a imagen.

Y a este respecto, uno se pregunta hasta qué punto la descripción virgiliana que, en el célebre contexto mitológico de la *Eneida*, el héroe visualiza, además de evidenciar el conocimiento literario de las leyendas del ciclo troiano y sus protagonistas —Aquiles, Reso, Troilo, las mujeres troyanas, Atenea, Héctor, Príamo, la amazona Pentesilea, él mismo...— por parte del autor, no hubiera podido basarse también en la contemplación de auténticas representaciones pictóricas, a tenor de aquella precisa referencia *ve pintados en el orden debido los combates de Troya*, de la que podría desprenderse una crítica implícita a algunas obras conocidas por Virgilio, donde quizás los episodios responderían a un recuerdo más vago en alusión a un menor nivel cultural, o ¿acaso pretendía demostrar con tal aseveración la memoria nítida que la gloria de Troya mantenía?

Centrándonos ya en los mosaicos romanos, parece pertinente señalar que estamos, sin duda, ante el más importante conjunto documental de representaciones que se ha conservado, especialmente acerca de la vida en época imperial. Tal aseveración no implica, sin embargo, que, a pesar del gran repertorio de imágenes plasmadas en los numerosos mosaicos hallados y estudiados, la visión transmitida refleje de modo genérico la concepción visual del Imperio, ya que cabe precisar que se trata de un amplio y muy diverso repertorio, cuyo destino y contexto original, no obs-

tante, revela su correspondencia en el ámbito social a sectores pertenecientes a los estratos más privilegiados; un motivo evidente que en términos generales limita la aplicación de las conclusiones de su estudio a una esfera concreta y determinada.

A este respecto, la gran mayoría de los mosaicos en *opus tessellatum* con representaciones figuradas y dibujos geométricos y vegetales pavimentaba especialmente distintas estancias —*oeci*, *triclinia*, peristilos, fontanas, *cubicula*, salas termales, etcétera— de imponentes *domus* emplazadas en el espacio urbano y de residencias señoriales de las *villae*, pertenecientes a poderosos propietarios particulares, cuestión que *a priori* parece alejar el *tessellatum* del sector público y oficial, circunscribiéndose especialmente al ámbito privado, lógicamente de la elite.

Esta tendencia mayoritaria no excluye, por supuesto, la utilización de mosaicos parietales y pavimentos en estancias de otro tipo de edificios, según se puede apreciar por ejemplo en el emblemático conjunto de *Ostia*, donde el auge de la decoración musiva se advierte también en *tabernae*, delegaciones comerciales, como las del Foro de las Corporaciones, y complejos termales<sup>13</sup>, o en las sedes de asociaciones o escuelas de diversa orientación y finalidad<sup>14</sup>.

No obstante, la correspondencia del *tessellatum* a la esfera de lo privado tan sólo se habría quebrado al aparecer en las diversas dependencias termales de los establecimientos de titularidad pública, suponiendo la excepción más significativa, sin duda, por el carácter abierto de sus instalaciones. Ya que, aun cuando en principio no deje de resultar sorprendente que un soporte artístico de las características del mosaico en *opus tessellatum* no haya sido utilizado por el aparato ideológico del estado romano en otro género de edificios de la órbita pública para el despliegue propagandístico<sup>15</sup>, la funcionalidad de la mayoría de los edificios oficiales y cívicos, con nula presencia

<sup>13</sup> Giovanni Becatti, *Scavi di Ostia IV. Mosaici e pavimenti marmorei*, Roma: Poligrafico dello Stato, 1961.

<sup>14</sup> Véase más adelante.

<sup>15</sup> A pesar de contar con un precedente tan significativo como el mosaico de época helenística hallado en la Casa del Fauno de Pompeya que contiene una representación del enfrentamiento entre tropas greco-macedonias y persas, comandadas por Alejandro Magno y Darío, supuestamente en la batalla de Issos en torno al 333 a.C. (Véase entre la ingente bibliografía, una de las últimas referencias en Katherine M.D. Dunbabin, *Mosaics of the Greek and Roman World*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999, pp. 40-43, láms. 41-42), no existe nada semejante a lo desarrollado en el relieve escultórico, donde mediante la representación de batallas y enfrentamientos con otros pueblos aparece sistemáticamente la plasmación de una idea troncal en la política romana, la victoria bélica como inicio del triunfo de la civilización sobre la barbarie.

en su interior de ciudadanos, explicaría la inexistencia de programas iconográficos en la decoración musiva y el desarrollo en su lugar, por ejemplo, del *opus sectile* con motivos geométricos<sup>16</sup>.

En líneas generales, estamos, por tanto, ante una documentación visual encargada y elaborada para satisfacer fundamentalmente los deseos de una elite, que, a través de la decoración de sus residencias, intentaba demostrar a sus invitados la riqueza de su patrimonio y una posición social, que permitía el patrocinio de unos juegos o la práctica de la *virtus* romana en las cacerías, y en ocasiones, mediante el despliegue de un gran programa iconográfico, y en distintos grados, un gusto exquisito, el conocimiento erudito de la mitología clásica, la transformación de las creencias religiosas o la influencia de determinadas corrientes filosóficas, en definitiva, inquietudes intelectuales y posesión de un nivel cultural.

El proceso, que supone la decoración de una vivienda con la consiguiente planificación, entre otros aspectos, de los temas, especialmente los figurados, que serían objeto de representación en los mosaicos destinados a pavimentar distintas estancias, variaría en virtud del nivel cultural del propietario. Y en este sentido parece evidente que cuánto más profundo fuera el conocimiento de un *dominus*, mayor habría sido su iniciativa en la selección de los temas y, en definitiva, en la configuración de hasta un novedoso y sutil programa iconográfico, mientras que un menor grado de nivel cultural habría reducido la participación activa en favor de la orientación y decisión del maestro del taller<sup>17</sup>.

Pero más allá de las pretensiones evidentes de los *domini*, un análisis profundo de los temas decorativos que figuran en el conjunto de mosaicos de una *domus* urbana o del edificio residencial de una *villa* —la coherencia e interrelación temática, la adecuación a las distintas estancias, el propio virtuosismo de la representación y su fidelidad a una supuesta fuente literaria o iconográfica, entre otros muchos aspectos—, precisaría hasta qué punto las imágenes responden a una realidad socio-cultural o desvelan la intención o el deseo de aparentar una determinada posición social<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> En la misma línea, véase María Luz Neira, «La imagen de la mujer en la Roma imperial. Testimonios musivos», en *X Coloquio Internacional de la AEIHM. Representación, Construcción e Interpretación de La Imagen Visual de las Mujeres*, Madrid: Archiviana, 2003, pp. 77-101, láms. 1-22.

<sup>17</sup> Véase sobre ejemplos concretos que ilustran este género de cuestiones, entre otros, Jean-Pierre Darmon, *Nymfarum domus. Les pavements de la Maison des Nymphes à Neapolis (Nabeul, Tunisie) et leur lecture*, Leyden: Brill, 1980.

<sup>18</sup> Jean-Pierre Darmon, *Nymfarum domus. Les pavements...*

A este respecto, los estudios iconográficos desvelan hasta qué punto contemplamos representaciones y escenas que conllevaron, desde una creatividad excepcional, el fruto de un cartón o una labor de adecuación y adaptación de modelos preexistentes con cierta dosis de personalismo que redundaría en un resultado propio y distintivo, e incluso la mera copia de modelos extraídos de unos repertorios cuya difusión parece contrastada<sup>19</sup>. En cualquiera de los casos suponen, no obstante, un reflejo indicativo de los diversos grupos, pertenecientes al sector urbano o a los dominios rurales y de muy distintas zonas geográficas del Imperio, correspondientes a un amplísimo período cronológico, que compusieron la elite, de un gran interés desde el punto de visto histórico.

En virtud de este contexto, parece obvio resaltar que las imágenes contenidas en los mosaicos romanos responden de modo restringido a la visión del sector más privilegiado, si bien esta consideración no debe restar importancia a las conclusiones del estudio, ya que en las sociedades del mundo antiguo las directrices para la construcción y representación de los modelos siempre fueron trazadas por los sectores dominantes.

Y en estrecha conexión con esta cuestión, al revisar el conjunto de representaciones documentadas en los mosaicos romanos, llama la atención el variado repertorio de temas que, ilustrando las más diversas actividades de la vida cotidiana en las distintas zonas del Imperio Romano —escenas relacionadas con la agricultura, ganadería, apicultura, arboricultura, las distintas modalidades cinegéticas de subsistencia, la pesca, el transporte comercial por vía terrestre o vía marítima y todo tipo de espectáculos—, tienen como protagonistas principales a los varones y en algunos casos al propio *dominus*, el propietario de la mansión donde figura el mosaico en cuestión, quien, deseando dejar incluso constancia de su nombre, aparece representado en sus dominios y/o practicando en compañía de sus invitados una actividad de prestigio como la caza<sup>20</sup>.

Esta perspectiva egocéntrica y ciertamente exhibicionista del poderío económico contribuye a las interpretaciones más escépticas sobre el nivel cultural de aquellos *domini* e incide en la visión más negativa de la aristo-

<sup>19</sup> Sobre este particular, véase el trabajo ya clásico de Philippe Bruneau, «Les mosaïstes antiques avaient-ils cahiers de modèles?», *RA*, 2 (1984), pp. 241-272, y la obra de Michael Donderer, *Die Mosaizisten der Antike und ihre wirtschaftliche und soziale Stellung. Eine Quellenstudie*, Erlangen, 1989.

<sup>20</sup> Sobre este tipo de representaciones, véase José María Blázquez, «Nombres de aurigas, de poseedores, de cazadores y perros en mosaicos de Hispania y África», en *L'Africa romana IX*, Sassari: Editrice Democratica Sarda, 1992, pp. 956-960, láms. XV-XI.

cracia romana de la Antigüedad Tardía<sup>21</sup>, en consonancia con el testimonio transmitido por un autor contemporáneo de aquella época, el historiador Amiano Marcelino (28.4.14), quien, según recuerda J. Arce, escribía entre otras afirmaciones que la aristocracia tardorromana de su tiempo era, en general, inculta e ignorante, cómo en el círculo de senadores y ricos propietarios en vez de al filósofo se prefería al cantante, frente al orador se prestaba más consideración al director de escena, de tal modo que, en consecuencia, las bibliotecas (de Roma) estaban cerradas para siempre como si fueran tumbas<sup>22</sup>.

Se precisa, por parte de J. Arce, la necesidad de matizar y contextualizar la obra amiana, pero aun así se rescata el testimonio ante la visión generalizada en exceso que se estaba asignando a la sociedad tardorromana identificándola, unilateralmente, con los Nicómacos, Símacos, Libanios o Synesios. Y se incide sobre el error de «haber recreado uniformemente y sin distinciones, un modelo de gobernadores *perfectissimi*, *ilustrissimi* o *eminentissimi* que, probablemente, no responden, en la mayoría de los casos a la realidad, para resaltar que se ha interpretado a estos personajes latifundistas todos iguales, sabios, conocedores del pasado y de la más intrincada filosofía, sabedores de los más complicados simbolismos crípticos y elitistas».

Aunque tales aseveraciones se vierten particularmente a tenor de los mosaicos hispanos, a propósito concretamente de los hallados en las *villae* de Carranque (Toledo) y La Malena (Zaragoza)<sup>23</sup>, y, en consecuencia, sobre los *domini* de la península en época tardorromana, suscribiría dicha teoría en los términos formulados ampliándola incluso al conjunto del Imperio, siempre y cuando no implique *a priori* una negativa a la posibilidad de hallar ejemplos y testimonios que reflejen en algunos casos un alto índice de conocimientos y un nivel cultural.

Y del mismo modo que el testimonio de algunas fuentes literarias, como el de Amiano Marcelino, debe ser tenido muy en cuenta, en tanto refleja al

<sup>21</sup> Concretamente Javier Arce, «Los mosaicos como documentos para la historia de la *Hispania* Tardía (siglos IV-V)», *AEspA*, 66 (1993), pp. 265-274.

<sup>22</sup> Am. Marc. 28.4.14: *pro philosopho, cantor (...) in locum oratoris doctor artium ludicrarum accitur (...) et bibliothecis sepulchrorum ritu in perpetuum clausis*.

<sup>23</sup> Como fruto de un debate más amplio acerca de la interpretación del propio contexto arquitectónico de los mosaicos, al plantear Dimas Fernández Galiano, «Cadmo y Harmonía. Imagen, mito y arqueología», *JRA*, 5 (1992), pp. 162-177; *AEspA*, 65 (1992), pp. 331-334, su teoría sobre la identificación de monasterios en lugar de algunas de las tradicionalmente consideradas *villae*, que fue contestada por Javier Arce, «Las *villae* no son monasterios», *AEspA*, 65 (1992), pp. 323-330.



menos su visión sobre la elite aristocrática tardorromana de la propia Roma, la renuncia a las generalizaciones nos impide afirmar categóricamente la independencia y la ausencia de relación entre artistas o artesanos y comitentes, aun a pesar de algunos hallazgos que, como la inscripción de un mosaico conservado en el Museo de Tebas<sup>24</sup>, de los siglos V-VI d.C., donde en un ámbito ya completamente cristiano se consigna: «Demetrio y Epifanes hicieron el mosaico; Demetrio, por su parte, inventó el dibujo; y el ingenioso Epifanes fue el creador del mismo. Por fin, Paulo sacerdote y maestro de las palabras divinas, fue causa (proveyó) todo lo necesario»<sup>25</sup>.

No obstante, esta valiosa inscripción con referencia precisa a las distintas fases de creatividad y ejecución del mosaico, por tanto, de la participación de un artista y de un artesano, no tendría que implicar inexcusablemente «que el dueño no interviniera para nada en el asunto», entre otras razones por el contexto un tanto distinto que, lejos de pavimentar estancias de una *domus* o de una *villa*, incluso tardía, la propia inscripción revela. Pero aun en el supuesto caso de hallarse no en un ambiente cristiano tan tardío, sino en un espacio privado y doméstico por encargo de un propietario particular, inscripciones de este género, que están bien documentadas siglos atrás<sup>26</sup>, no deberían excluir a nuestro juicio la implicación de los comitentes, salvo que una hipótesis de este tipo pueda ser interpretada como convencimiento de la participación activa de los *domini* en la creación y elaboración material de los mosaicos.

Nada más lejos de las interpretaciones que en determinados supuestos puedan apuntar o reflejar, por parte de los propietarios de *domus* o residencias de *villae*, algún grado de involucración o sello personal en la elección de los temas decorativos, objeto de representación en los mosaicos romanos<sup>27</sup>.

Sin embargo, todavía en alusión a las inscripciones en mosaico que consignan la identidad de los artistas, sea el maestro o jefe de la *officina*, el *pictor*

<sup>24</sup> Michael Donderer, *Die Mosaizisten...*, p. 59, A10; Katherine M. D. Dunbabin, *Mosaics of the Greek and Roman...*, p. 276, fig. 285.

<sup>25</sup> Según Javier Arce, «Los mosaicos como documentos...», pp. 273-274, figs. 5-6, quien al interpretar esta traducción dice literalmente «se explica que mientras un tal Demetrios hizo el mosaico, otro lo concibió e imaginó su tema».

<sup>26</sup> Sin ir más lejos en la propia *villa* de Carranque del siglo IV d.C., donde la inscripción, ya citada en nota 1, en el mosaico que pavimentaba el umbral de acceso al *cubiculum* de *Maternus*, *Ex officina Ma...ni pingit Hirinius lutere felix Maternel/hunc cubiculum*, menciona asimismo al dueño del taller y al pintor, además de al destinatario y usuario de dicha estancia.

<sup>27</sup> Véase, por ejemplo, notas 16-18.

*imaginarius*, o el *tessellarius*...<sup>28</sup>, cabe preguntarse hasta qué punto estas inscripciones con estos datos fueron incluidas conscientemente en algunos mosaicos por iniciativa exclusiva del maestro, del pintor o del artesano, reflejando acaso la independencia y la primacía de los artistas musivarios en las decisiones y actuaciones acerca del programa decorativo y su libertad absoluta; máxime si se considera que el estudio del variado repertorio de mosaicos romanos no desvela esta práctica como costumbre habitual y extendida sino más bien como una excepción, lo cual nos conduce a plantearnos si, en sentido opuesto, la inclusión de semejantes inscripciones no podría ser atribuida también al interés y a la sugerencia de un *dominus*, de algunos *domini*, por dejar expresa constancia del artista o artistas que habían trabajado para él, con la clara intencionalidad de demostrar la alta cualificación de los artífices del mosaico, pues la consignación del nombre, a modo de firma, parece ser símbolo de valor y excelencia, factores ambos que a su vez revalorizarían la imagen y el prestigio de un *dominus*, dispuesto a exhibir las magníficas obras de un apreciado taller.

Por razones obvias, en ningún caso esta sugerencia habría sido desestimada por los artistas o autores, ya que, a pesar de no ser habitual, la complejidad de ajustar una obra de encargo a medida a un umbral o su labor de inserción en la composición de una estancia se habría visto compensada ante la perspectiva de obtener una evidente propaganda y futuros encargos de los posibles huéspedes e invitados que contemplaran la obra.

Diversas son las consideraciones a las que esta hipótesis nos puede conducir, desde la decisión de mostrar el auténtico valor de los mosaicos, como expresión natural de gusto y sensibilidad artística, en la misma dosis, obligada, de poderío económico y prestigio social, hasta, en diferentes gradaciones, el seguimiento de una moda, un detalle de excelencia, que revaloriza el status del propietario, en conexión con la información de distinto orden que las inscripciones de este género ofrecen; de tal modo que quizás detrás de una sencilla *ex officina* en unos casos, del nombre de un *pictor* en otros, de un *tessellarius* en algunos, o de ambos en otras inscripciones que incluyen a su vez la identidad del *dominus*, haya que escudriñar el origen de una costumbre aun más elitista, su cierta difusión aunque no respondiera incluso a tal excelencia y, acaso también, la puntualización de una autoría realmente célebre y excelente que intentaría desmarcarse de meras pretensiones. En cualquiera de

<sup>28</sup> Sobre los artífices de mosaicos, Michael Donderer, *Die Mosaizisten...*, y acerca de las inscripciones con sus nombres en mosaicos hispanos, Joaquín Gómez Pallarès, «Nombres de artistas en inscripciones musivas...», pp. 59-96.

estos casos, aunque sea en un porcentaje reducido de mosaicos, quedaría fuera de toda duda algún grado de involucración del *dominus*.

No ajeno a este debate se enmarca el estudio de la relación entre Cultura Escrita e iconografía en la musivaria romana, al atribuir su interpretación —allí donde es posible atisbar alguna huella o una decisiva impronta— al fruto exclusivamente del conocimiento de los artistas y, por tanto, a la esfera reducida de los creadores de cartones —para un soporte artístico que, probablemente pictórico, no tendría porque ser destinado en origen a un mosaico—, de los artesanos —que conjugan varios de aquellos cartones para una o varias estancias de una residencia urbana o rural—, y, en suma, de las *officinae*<sup>29</sup>, o a la posibilidad, al menos, en determinados casos, de una cierta interferencia en la planificación del programa decorativo por parte de algunos *domini*.

La primera tendencia prescindiría en su análisis de una de las características consustanciales a los mosaicos, la de tratarse de obras a medida y por encargo, cuyo variado repertorio decorativo e iconográfico, a pesar de las reproducciones de modelos-tipo tanto en lo figurativo, como vegetal y geométrico, presenta casi una terminación única, distinta en cada caso conservado y estudiado, generando, en consecuencia, un proceso que requiere la responsabilidad no sólo del encargo inicial sino de la selección y elección definitiva. Además, una sistemática negación del influjo de aquellos comanditarios en algunos supuestos estaría obviando la propia diversidad del ingente repertorio iconográfico, su amplia cronología, que llega a abarcar desde el siglo I hasta el V-VI d.C., y, particularmente, la diversidad cultural de las distintas áreas geográficas aun en el contexto imperial romano, cuyo pasado, su impronta, seguía siendo determinante.

En este contexto, el análisis de las representaciones resulta particularmente revelador, si bien obliga a una reflexión previa que implica, al menos, una cierta definición, de los temas y aspectos determinantes a la hora de ser adscritos o atribuidos al reflejo de la Cultura Escrita de los comanditarios.

A este respecto, y aunque no sean las más significativas, las representaciones de célebres autores de la denominada Cultura Escrita de la Antigüedad parecen, sin duda, testimonios de la importancia que su personalidad, a través de sus obras, adquirió en la formación de aquellos que,

<sup>29</sup> Con ello no se pretende afirmar que todos los artesanos e integrantes de talleres u *officinae* y ni siquiera aquellos que denominamos artistas creadores, artífices de cartones, presentaran el mismo nivel de conocimiento. En un porcentaje no desdeñable, habrían repetido modelos iconográficos de gran tradición, sin que ello implicara de modo inexcusable conocer en profundidad las razones de su génesis, desarrollo y evolución.

incluso transcurridos varios siglos, eligieron su imagen, como signo de conocimiento de la obra en cuestión o del recuerdo en virtud de la fama y la gloria alcanzada, evidenciando en cualquier caso la difusión y pervivencia de unos u otros autores al menos en el exclusivo ambiente de algunos miembros de la elite imperial.

Generalmente bajo la iconografía de retratos e identificados por inscripciones con la leyenda de su nombre, las imágenes responden, no obstante, en algunos mosaicos a distintas asociaciones temáticas que pueden ser signo indicativo de un grado de conocimiento genérico. Así, la frecuencia con la que aparecen, en compañía de Musas y otras figuras y escenas alusivas al ámbito cultural<sup>30</sup>, formando grupo con personajes que no siempre proceden de la misma esfera de la Cultura Escrita —como puedan ser los Siete Sabios<sup>31</sup>, cuya representación en teoría canónica varía en lo relativo a la identidad, dispar según los mosaicos y sus zonas de origen— parece responder a una inserción basada en el recuerdo de una serie de grandes autores que habrían resultado fundamentales a la consideración del elector.

Entre los más significativos<sup>32</sup> en algunos mosaicos de los siglos III y IV,

<sup>30</sup> Objeto central de estudio las representaciones de Musas, como inspiradoras de la Cultura, y temas asociados por Janine Lancha, *Mosaïque et culture dans l'Occident romain 1er.ive. S.*, Roma: L'Erma di Bretschneider, 1997, al abordar en un sentido amplio la transmisión cultural, si bien la autora ha hecho también hincapié en definir los límites de las representaciones musivas que fueron fruto de una decisiva influencia de las fuentes escritas en la zona occidental del Imperio.

<sup>31</sup> Guadalupe López Monteagudo y María Pilar San Nicolás Pedraz, «Reflejos de la vida intelectual en la musivaria romana», en *Espacio, Tiempo y Forma*, 11/7 (1994), pp. 294-308; Guadalupe López Monteagudo, María Pilar San Nicolás, «Los sabios y la ciencia en los mosaicos romanos», en *L'Africa Romana*, XI (1996), pp. 71-110. Con ellos se entremezcla la figura de Anaximandro en un mosaico de *Treveris* y en otro ejemplar de Brading.

<sup>32</sup> Prescindimos en esta relación de otros pavimentos con figuras de Musas y poetas o autores en general anónimos, de cuerpo entero, en Arróniz, *Thuburbo Majus, Hadrumetum, Thysdrus, Sfax, Aix en Provence, Vienne, Treveris, Salona*, cf. nota 30, que aun evidenciando un nexo con la tradición cultural no particularizan una selección y una preferencia por un autor determinado. En este sentido, sirva como ejemplo el citado pavimento de Arróniz (J. M. Blázquez, M. A. Mezquíriz, con la colaboración de M. L. Neira y M. Nieto, *Mosaicos Romanos de Navarra, CME VII*, Madrid: CSIC, 1985, pp. 15-22), donde la interpretación, entre otros, de Homero y Menandro se basa más en su ineludible asociación con las Musas de la Poesía y la Comedia, bien identificadas por sus atributos como Calliope y Thalia, respectivamente.

En el mismo sentido, tampoco abordamos todas aquellas representaciones de máscaras y escenas protagonizadas por actores al margen de su interpretación en el papel de una obra concreta, ya que si bien ilustran de modo genérico objetos e instantes propios de las representaciones escénicas, testimoniando de alguna manera el gusto y la admiración por el teatro en el sentido más amplio, —por ejemplo el mosaico de la Casa de las Máscaras de *Hadrumetum*, en el Museo de Sousse (Túnez), cf. M. Blanchard-Lémée, Mongi Ennaifer, Hedi Slim y Latiffa

los bustos e inscripciones en latín con la Musa Calliope, Homero e *Ingenium* en el octógono central de una composición de diversas figuras geométricas en las que destacan a pesar de su estado lagunoso bustos de Hesíodo, Ennio, Menandro, Cicerón, Virgilio y Livio, en un pavimento hallado en la antigua *Treveris*<sup>33</sup>; los bustos, con inscripciones identificativas en griego y en el interior de hexágonos, de Diógenes, como figura central, y Sófocles, Sócrates, Platón?, y Aristote?, junto

a Cleóbulo y Chilón, habituales del grupo de los Siete Sabios, en un mosaico de *Colonia*<sup>34</sup>; o la conjugación de grandes poetas y autores de la órbita estrictamente griega en mosaicos de la zona oriental del Imperio, Homero, Estesícoro, Alkman, Anakreón?, y Tucídides (FIG. 1), junto a *Olympos* y las Musas, de las que sólo se conservan seis, en la orla de un fragmentario, pero interesantísimo, mosaico de Gerasa<sup>35</sup> con escenas dionisiacas, que quizás pavimentara una sala perteneciente a una corporación dionisiaca, bien documentada por una inscripción hallada en la ciudad; Sappho, Alkman, y Anakreón junto al busto de un personaje histórico, *Alkybiades*, y otros paneles decorados con personificaciones y escenas de caza en torno a un cuadro central con las Musas en otro pavimento también fragmentario de Esparta<sup>36</sup>; y, de nuevo, Hesíodo y Tucídides, junto a los bustos de otros historiadores, como Pherekydes,



FIG. 1. Busto de Tucídides. Detalle del mosaico de Gerasa. Fragmento conservado en el Pergamon Museum, Berlín.

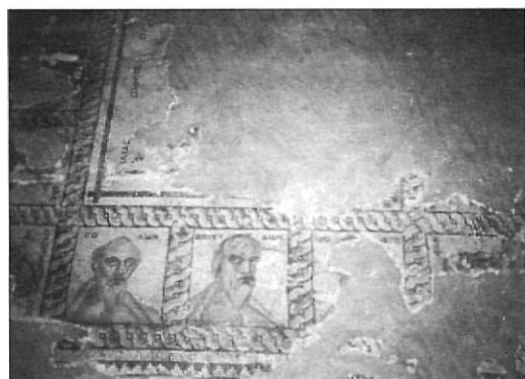
Slim, *Sols de l'Afrique romaine*, París: Imprimerie nationale Éditions, 1995, p. 220, fig. 165—no indican necesariamente, a nuestro juicio, un profundo conocimiento de la Cultura Escrita.

<sup>33</sup> Klaus Parlasca, *Römische Mosaiken in Deutschland*, Berlín, 1959, p. 141.

<sup>34</sup> Klaus Parlasca, *Römische...*, p. 80, fig. 10, láms. 80-82, como representantes de una moral cívica.

<sup>35</sup> J. Joyce, «A Mosaic from Gerasa in Orange Texas and Berlin», *RM*, 87 (1980), pp. 97-113; y de reciente aparición, con bibliografía anterior, José María Blázquez, Guadalupe López Montea-gudo y María Pilar San Nicolás, «Representaciones mitológicas, leyendas de héroes y retratos de escritores en los mosaicos de época imperial en Siria, Fenicia, Palestina, Arabia, Chipre, Grecia y Asia Menor», *Antigüedad y Cristianismo*, XXI (2004), pp. 277-371, esp. 332-334, figs. 23-24.

<sup>36</sup> Katherine M.D. Dunbabin, *Mosaics of the Greek and Roman...*, pp. 217-218, fig. 231, con la bibliografía anterior.



FIGS. 2-3. Mosaico de Pamphylia. Detalles. Museo de Antalya.

Herodoto y Xenophon, del orador Demóstenes y de los filósofos Pitágoras, Heráclito y Anaxágoras, con el legislador Solón, el único incluido en las más frecuentes representaciones de los Siete Sabios, en algunos de los recuadros conservados de una magnífica orla dispuesta en torno a un gran cuadro central muy lagunoso, del que únicamente resta en la parte superior las inscripciones en griego con el nombre de Homero, en el centro, entre los títulos de sus dos obras más célebres, en referencia a la figura del poeta y a las personificaciones de la *Iliada* y la *Odisea*, que a todas luces ostentaban el principal protagonismo en un mosaico muy dañado de *Pamphylia* que se conserva en el Museo de Antalya<sup>37</sup> (FIGS. 2-3). Una disposición, sin duda, que pretendía reflejar no sólo el tradicional reconocimiento de la

primacía concedida a Homero en el terreno de la épica, tanto por la gloria de haberla iniciado como por sus propios logros con la inclusión expresa de sus poemas, sino también la consideración de máxima figura de la Cultura Escrita en el conjunto del legado clásico a ojos de un particular? de la parte oriental del Imperio en el siglo IV d.C., al subordinar de manera tan explícita las representaciones, numerosas, de otros hombres de letras, asimismo célebres en diversas materias.

La diferencia que se aprecia en la configuración de estas agrupaciones, incluso entre las plasmadas en mosaicos de zonas más próximas, —*Treveris* y *Colonia*, o *Gerasa* y *Pamphylia*— y, al tiempo, la propia concepción global reflejarían, por tanto, procesos independientes de selección debidos a la iniciativa de distintos electores, cuyo espíritu común, no obstante, parece haber

<sup>37</sup> José María Blázquez y Guadalupe López Monteagudo, «Mosaicos romanos de Asia Menor», *AEspA*, 59 (1986), p. 237, figs. 6-7.

primado la inclusión conjunta de varios notables hombres de letras en clara y expresa referencia a un fructífero pasado en el sentido más amplio de la Cultura Escrita, del que en época imperial resta memoria.

Una memoria marcada por el pasado. Recuerdos de escritores en lengua griega en los territorios orientales del Imperio (Homero, Hesíodo, Tucídides, Alkman...), cuyo más egregio representante, el mismísimo Homero, también aparecerá en el Occidente, mientras en esta zona prevalecen los autores en lengua latina.

A una cierta individualización por la conjunción con fragmentos de sus obras correspondería el mosaico de una *domus* de *Augustodunum*, con los retratos de Anacreón, Metrodoro y Epiano e inscripciones con citas textuales de epigramas del primero y máximas de los dos últimos<sup>38</sup>; un fenómeno de otra índole, a nuestro juicio, ya que las representaciones individualizadas de los autores reflejarían, sin duda, una particular predilección conscientemente expresada por los comanditarios. Es el caso de Virgilio (FIG. 4), cuya identidad a través de la inclusión del verso octavo del primer canto de la *Eneida* (*Musa mihi cau...*) que figura en el *volumen* situado sobre sus rodillas en una representación de cuerpo entero entre las Musas Callíope y Melpómene en un conocido mosaico de *Hadrumetum* conservado en el Bardo, refleja, sin duda, una «devoción» por el poeta virgiliano y la iniciativa de dejar constancia de una cierta erudición, quizás en alusión al conocimiento de su obra más famosa, por parte del comanditario<sup>39</sup>.



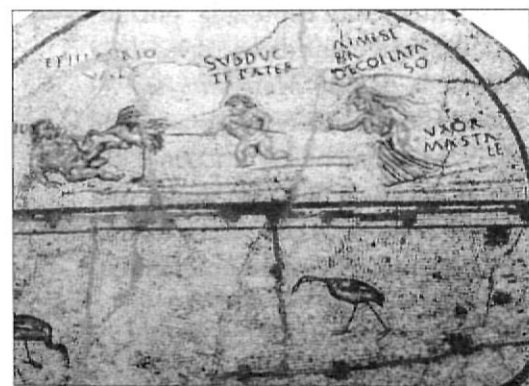
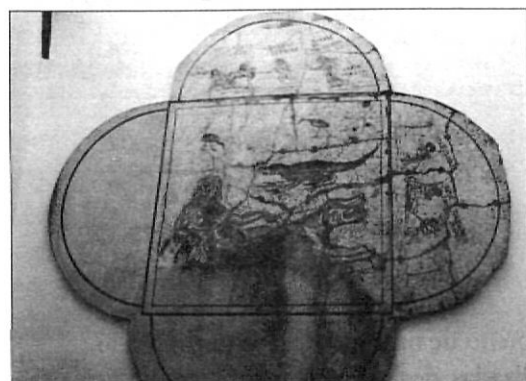
FIG. 4. Virgilio. Mosaico de la denominada «*domus* de Virgilio», *Hadrumetum*, conservado en el Museo del Bardo.

<sup>38</sup> Michèle Blanchard Lémée, «La représentation de Métrodore, la mosaïque d'Anacréon à Autun», *REA*, (1973), pp. 268-279; Michèle Blanchard Lémée, «Une anthologie sur mosaïques à Autun», *CRAI* (1993), pp. 969-987, fig. 1; Janine Lancha, *Mosaïque et Culture...*, núm. 66.

<sup>39</sup> En el *tablinum* de su *domus*, donde también figuraba un mosaico con la representación de *Heracles* intentando violentar a *Augé*, en relación con *Telepho*, el fundador de Pérgamo, cuyas peripecias inspiraron a los famosos trágicos y a autores romanos, y otros temas de interés (Janine Lancha, *Mosaïque et Culture...*, pp. 344-354).



FIG. 5. Mosaico de la villa de Cabezón de Pisuerga (Valladolid).



FIGS. 6-7. Mosaico de la villa de Fuente Álamo, Ponte Genil (Córdoba), y detalle.

Otros versos, sin retrato, del mismo Virgilio figuran en mosaicos de Estada y Lullingstone y del poeta Marcial en Vinon<sup>40</sup>, mientras algunos pasajes del canto VI de la *Iliada*, en referencia al combate entre *Glaukos* y *Diomedes* y el posterior intercambio de armas como renovación del pacto de hospitalidad, realizado con anterioridad a la Guerra de Troya, figuran en griego y latín en un pavimento hispano de la villa de Cabezón de Pisuerga<sup>41</sup> (FIG. 5), y los diálogos de personajes nilóticos de una comedia o un mimo romano —¿una obra anónima o quizás debida a un mimógrafo llamado Laberio?— ilustran uno de los pavimentos de la magnífica villa de Fuente Álamo, en Ponte Genil (Córdoba)<sup>42</sup> (FIGS. 6-7), que ha dado excelentes ejemplares de mosaicos<sup>43</sup>.

No obstante, el más espectacular es el caso de Menandro, en uno de los pavimentos de la denomina-

<sup>40</sup> Janine Lancha, *Mosaïque et culture...*, núms. 86, 120 y 58.

<sup>41</sup> María Luz Neira y Tomás Mañanes, *Corpus de Mosaicos de España XI. Mosaicos Romanos de Valladolid*, Madrid: CSIC, 1998, núm. 17.

<sup>42</sup> André Daviault, Janine Lancha y Luis Alberto López-Palomo, *Un mosaico con inscripciones/une mosaïque à inscriptions. Ponte Genil (Córdoba)*, Madrid: Casa de Velázquez, 1987.

<sup>43</sup> María Pilar San Nicolás, «Mosaicos y espacio en la villa romana de Fuente Álamo (Córdoba, España)», en *L'Africa Romana X*, Sassari, 1994, pp. 1289-1304.



da Casa de Menandro de Antioquía<sup>44</sup>, donde figura junto a *Kommoidia* y a su amada *Glykera*, identificados los tres por inscripciones (FIG. 8), y en el excepcional conjunto de la Casa también de su mismo nombre en Mytilene (Lesbos)<sup>45</sup>, al margen de otros mosaicos, en los que a través de representaciones de sus obras existen certezas o tentativas de identificación, sobre las que volveremos más adelante.

Pues sería Menandro el autor que un eco más significativo encuentra en la musivaria romana, en especial, por la extraordinaria representación de su retrato y también de sus obras en la citada Casa de Menandro en Mytilene, ejemplo evidente por antonomasia de una estrecha relación entre Cultura Escrita e iconografía en un mosaico romano. Su representación, que data de la segunda mitad del siglo III d.C. y pavimentaba un *triclinium*, contiguo a una sala de recepción con un mosaico de Orfeo, y parte del pórtico (FIG. 9), comprende en varios paneles el retrato ciertamente realista de Menandro (FIGS. 10-11), identificado además por una inscripción en griego, el busto de la Musa de la Comedia, *Thaleia* (FIG. 12), una máscara de comedia (FIG. 13), una curiosa representación de Sócrates y otros dos personajes sin máscara y escenas de once de sus comedias, el *Plokion*, la *Samia*, las *Synaristosai*, los *Epitrépontes*, la *Théophorouménè*, el *Encheiridion* (el Puñal), y la *Messènia*, en el *triclinium*, y los *Kybernètai*, la *Leukadia*, el *Misouménos*, y el *Phasma*, en el pórtico, identificadas por su título en genitivo también con sus correspondientes inscripciones en griego, con indicación precisa en nominativo del acto al que corresponde la citada escena —μερος, α, β...—, salvo en la *Leukadia*, y el nombre de los personajes en siete.

Del *Plokion*, «El Collar», —cuyo argumento gira en torno a las intrigas de una poderosa dama, Krobylè, para concertar el matrimonio de su hijo



FIG. 8. Menandro, *Glykera* y *Kommoidia*. Mosaico de la denominada «Casa de Menandro» en Antioquía. Según Doro Levi (*Antioch Mosaics Pavements*).

<sup>44</sup> Doro Levi, *Antioch Mosaic Pavements*, Princeton: Princeton University Press, 1947, pp. 209-210, láms. XLIV-XLVII, part. XLV, c.

<sup>45</sup> S. Charitonides, Lilly Kahil y Robert Ginouvès, *Les mosaïques de la maison du Ménandre à Mytilène*, Berna: Francke Verlag, 1970.

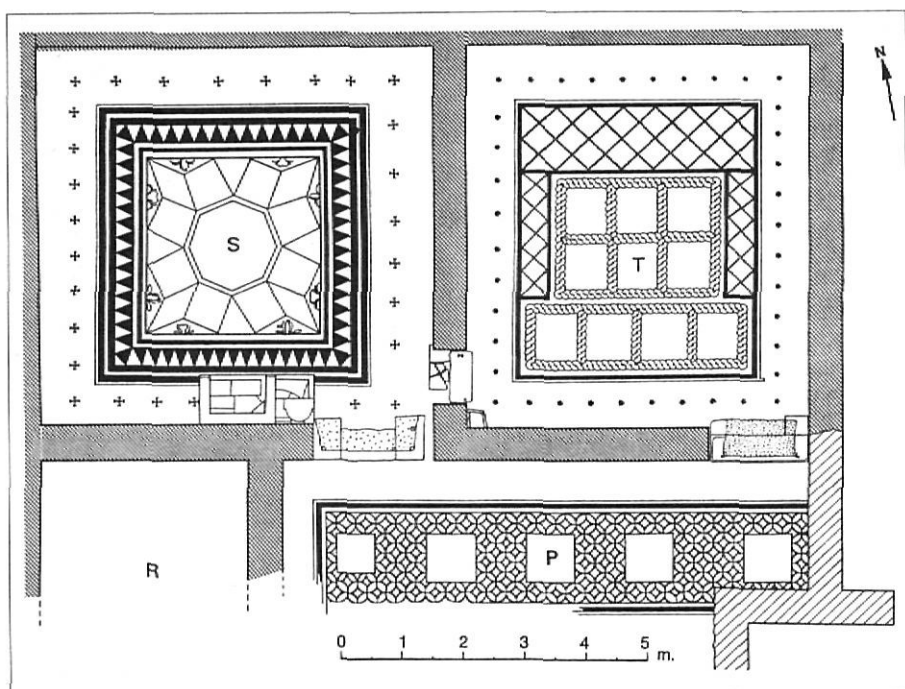
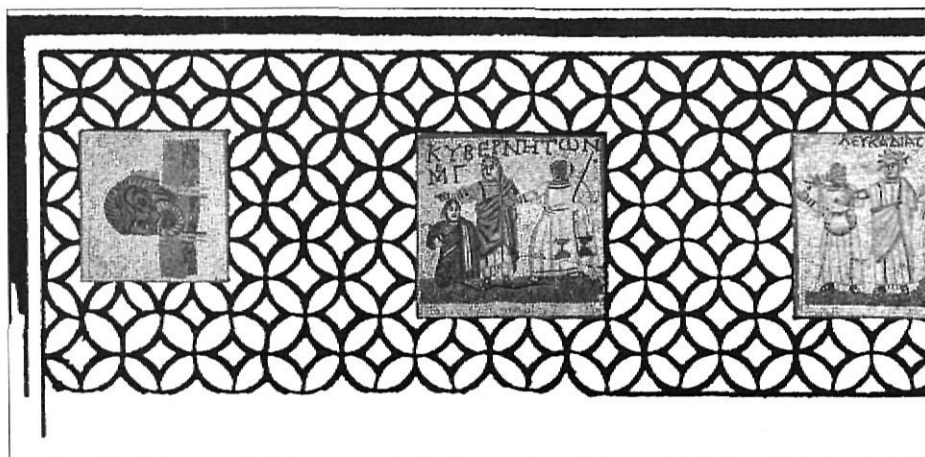


FIG. 9. Casa de Menandro, Mytilene (Lesbos). Localización y orientación original de los paneles de mosaico con representaciones de las obras de Menandro.



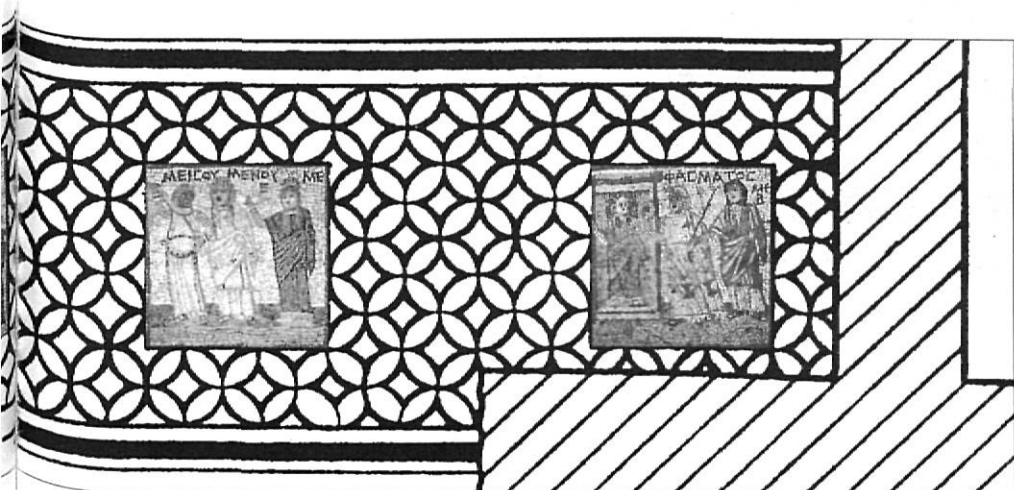
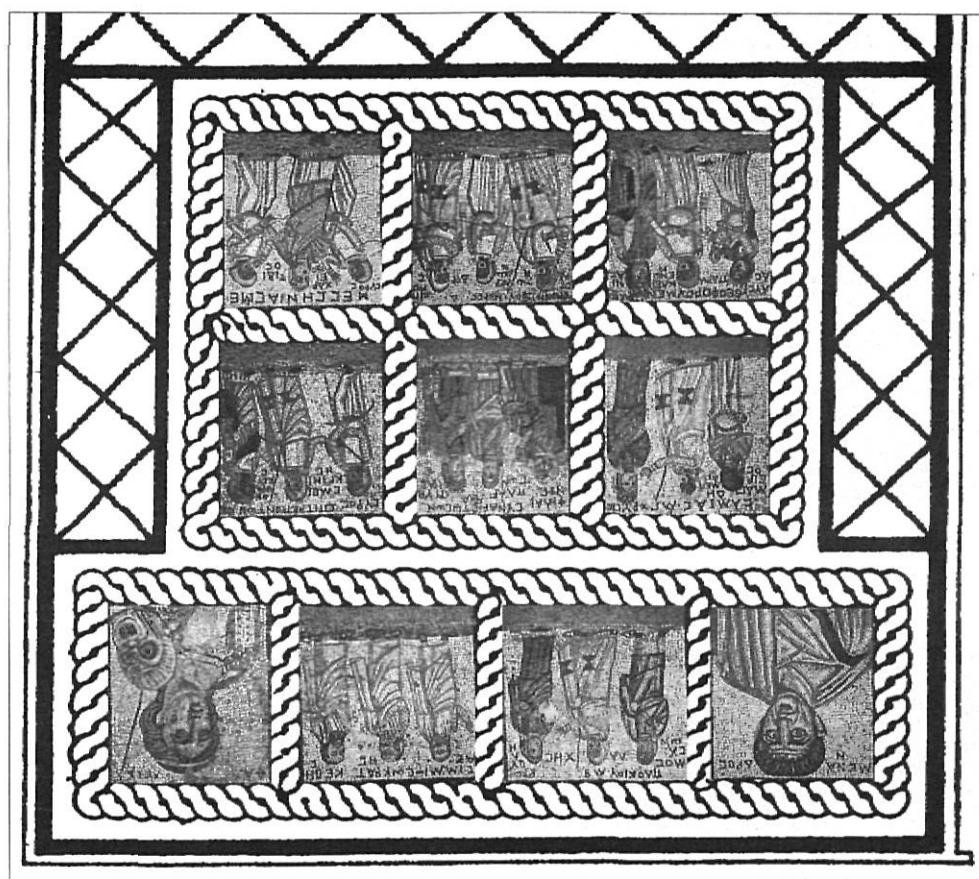




FIG. 10. Mosaico de la Casa de Menandro, Mytilene.  
Detalle con retrato de Menandro.  
Museo Arqueológico de Mytilene (Lesbos).



FIG. 11. Busto de Menandro. Museos Capitolinos.



FIG. 12. Mosaico de la Casa de Menandro, Mytilene.  
Detalle de *Thaleia*. Museo Arqueológico de Mytilene  
(Lesbos).



FIG. 13. Mosaico de la Casa de Menandro, Mytilene.  
Detalle. Máscara teatral. Museo Arqueológico de  
Mytilene (Lesbos).

ante la oposición de su propio esposo y del mismo interesado, enamorado ya de otra joven, de la que además espera, en secreto, un hijo— la escena correspondiente al acto II (FIG. 14) parece plasmar, ante los planes expresados por Krobylè, el reproche de su esposo Lachès en presencia del reticente hijo, llamado Moschion, aportando los nombres de ambos varones, desconocidos hasta el descubrimiento del mosaico.

En referencia a la *Samia*, título que designaba el origen geográfico de la protagonista, la imagen del acto III reproduce uno de los instantes álgidos de la trama, la ira del anciano Dèméas contra su amada y protegida Chrysis, una extranjera oriunda de Samos, que estrecha contra su pecho un recién nacido, apenas perceptible, en presencia de un personaje llamado Mageiros (FIG. 15). El argumento de esta comedia, bastante bien conocido, ahondaba en el enredo surgido al intentar ocultar el fruto de la relación prohibida entre Moschion, el hijo adoptivo de Dèméas, y la joven Plangon, haciéndolo pasar como un hijo adoptado por Chrysis en ausencia de su protector, un argumento nada convincente para Dèméas, quien habría sospechado de inmediato de la infidelidad de Chrysis con Moschion. La inclusión de un testigo en el panel de Mytilene aclara, no obstante, la causa de aquella



FIG. 14. Mosaico de la Casa de Menandro, Mytilene. Detalle. Escena del *Plokion*. Museo Arqueológico de Mytilene (Lesbos).



FIG. 15. Mosaico de la Casa de Menandro, Mytilene. Detalle. Escena de la *Samia*. Museo Arqueológico de Mytilene (Lesbos).





FIG. 16. Mosaico de la Casa de Menandro, Mytilene. Detalle. Escena de las *Synaristosai*. Museo Arqueológico de Mytilene (Lesbos).



FIG. 17. Mosaico de la Casa de Menandro, Mytilene. Detalle. Escena de los *Epitrepontes*. Museo Arqueológico de Mytilene (Lesbos).

sospecha y la terrible acusación de adulterio, la indiscreción del cocinero denominado Mageiros, artífice de la calumnia<sup>46</sup>.

A pesar de que apenas se conservan fragmentos de las *Synaristosai*, «Mujeres en el desayuno» (FIG. 16), la adaptación de Plauto en su *Cistellaria* permite identificar la escena representada en Mytilene con el inicio del acto I, la misma, pero en sentido inverso, que aparece en un mosaico anterior de la denominada «Villa de Cicerón» en Pompeya, firmado por Dioscurides de Samos, probablemente en torno al siglo II a.C.<sup>47</sup>.

Del *Epitrepontes* (FIG. 17), «El Arbitraje», se representa la escena principal del acto II, el mismo arbitraje que da nombre a la Comedia. Algunos de sus protagonistas, no obstante, responden en Mytilene a nombres genéricos, no fieles al texto, pero sí fácilmente reconocibles. De este modo Anthrakeus, el carbonero, aparece en el instante de pedir el arbitrio de un personaje imparcial para dirimir la responsa-

<sup>46</sup> S. Charitonides, Lilly Kahil y Robert Ginouvès, *Les mosaïques...*, pp. 38-41.

<sup>47</sup> Véase *infra*. El descubrimiento del mosaico de Mytilene cierra por fin el debate sobre la interpretación del panel pompeyano, ya que, si bien se había apuntado su relación con la citada Comedia de Menandro, sus semejanzas con la representación de Mytilene, con la inscripción portando el título de la obra no ofrece ya dudas al respecto.

bilidad de su esclavo Daos, quien le ha rehúsado los signos de reconocimiento del recién nacido que le proporcionó en adopción. El «azar» haría que el supuesto arbitro fuera en realidad el abuelo biológico, Smikrinès, del niño adoptado.

Acerca de la *Théophorouménè* (FIG. 18), «La Inspiración», la escena representada corresponde al acto II, donde el joven Lysias danza alegremente al son de los címbalos que porta en sus manos, mientras en el centro figura sorprendido el esclavo Parmenon y a la derecha su amigo Kleinias, también con címbalo o tamborín, seguido de un personaje «mudo», sin máscara. Probablemente una escena similar a la representada en otro mosaico pompeyano de la ya citada «Villa de Cicerón» firmado también por Dioscurides de Samos<sup>48</sup>.

Del *Encheiridion* (FIG. 19), «El Puñal», la escena seleccionada parece reflejar uno de los instantes álgidos de la obra, en el acto IV, ya que los dos ancianos Straton y Dersippos blanden en su mano derecha un puñal, mientras en el centro un esclavo, Kerdon, sostiene una bolsa o una llave, probablemente la recompensa para el vencedor.

La *Messènia* (FIG. 20), «La Mesenia», cuyo título refleja el lugar de origen de la protagonista, no incluye en el panel de Mytilene



FIG. 18. Mosaico de la Casa de Menandro, Mytilene. Detalle. Escena de la *Théophorouménè*. Museo Arqueológico de Mytilene (Lesbos).



FIG. 19. Mosaico de la Casa de Menandro, Mytilene. Detalle. Escena del *Encheiridion*. Museo Arqueológico de Mytilene (Lesbos).

<sup>48</sup> Véase *infra*.



FIG. 20. Mosaico de la Casa de Menandro, Mytilene. Detalle. Escena de la *Messènia*. Museo Arqueológico de Mytilene (Lesbos).



FIG. 21. Mosaico de la Casa de Menandro, Mytilene. Detalle. Escena de los *Kybernètai*. Museo Arqueológico de Mytilene (Lesbos).



FIG. 22. Mosaico de la Casa de Menandro, Mytilene. Detalle. Escena de la *Leukadia*. Museo Arqueológico de Mytilene (Lesbos).



FIG. 23. Mosaico de la Casa de Menandro, Mytilene. Detalle. Escena del *Misouménos*. Museo Arqueológico de Mytilene (Lesbos).



su representación. Quizás al haberse seleccionado una escena principal del acto V, donde el joven Chareinos parece dirigirse violentamente a dos esclavos, Syros y Tibios. Sin embargo el oscuro argumento de esta obra nos impide saber con certeza la causa de este enfado, sin duda, en alusión a una afrenta o enredo que habría perjudicado a la Mesenia.

Sobre los *Kybernètai* (FIG. 21), «Los Pilotos», la escena del acto III relacionada con el mar es aun más misteriosa, pues ni siquiera se ha incluido la referencia precisa con los nombres de los tres personajes. Un caso similar a la representación de la *Leukadia* (FIG. 22), «La Leucadia», donde, a pesar de conocerse el argumento, que gira en torno a una sacerdotisa dedicada al culto de Apolo en Leucadia, se ha obviado tanto el nombre de los personajes como el número del acto.

Del *Misouménos* (FIG. 23), «El Enamorado desesperado», en cambio sí parece haber unanimidad al considerar la escena como el punto álgido del último acto, el V, donde por fin, tras situaciones de enredo, celos y dos intentos de suicidio, para cuyo fin reclamó su espada, el soldado Thrasonidès habría logrado el amor de Krateia, la joven que había hecho cautiva en Chipre, incluso con la aquiescencia de su padre Dèméas.

Acerca del *Phasma* (FIG. 24), «La Aparición», la escena seleccionada del acto II corresponde a uno de los momentos álgidos de la trama, al revelar la contemplación de una joven que parece atravesar una puerta como si se tratara de un fantasma por parte de dos varones. Sin duda, en referencia al descubrimiento de la estratagema ideada por una dama que, teniendo una hija de una anterior relación, al casarse con un varón también padre de un hijo, oculta a su hija en una casa vecina trazando un pasadizo que les permita comunicarse. El desconocimiento de este hecho habría causado en los varones de la morada tal sorpresa que al producirse habrían pensado entonces que se trataba de una «aparición».

Finalmente, en relación con las escenas citadas, a continuación del



FIG. 24. Mosaico de la Casa de Menandro, Mytilene. Detalle. Escena del *Phasma*. Museo Arqueológico de Mytilene (Lesbos).



FIG. 25. Mosaico de la Casa de Menandro, Mytilene. Detalle. Sócrates, Simias y Khèbes. Museo Arqueológico de Mytilene (Lesbos).

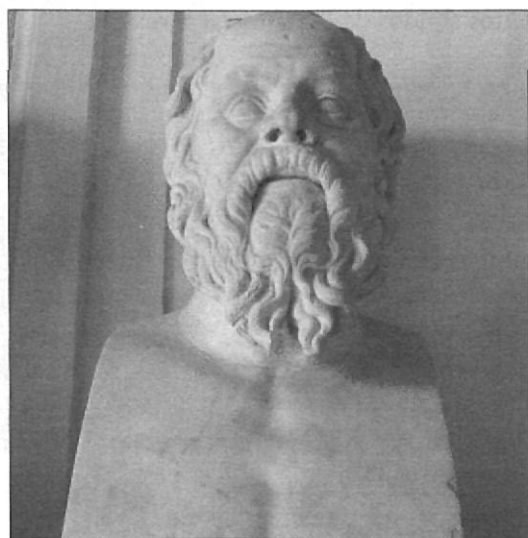


FIG. 26. Busto de Sócrates. Museos Capitolinos.

*Plokion*, la representación de Sócrates con Simmias y Kébès (FIG. 25), sin máscaras, evidenciando su desconexión con una escena procedente de la obra menandrea o con una escena teatral en términos generales. Sin embargo, Charitonides<sup>49</sup> piensa que en realidad se trata de una escenificación de la lectura del *Phedon* de Platón, donde se ha pretendido con la fiel reproducción del rostro de Sócrates, a todas luces conocido y ampliamente representado en numerosos bustos escultóricos (FIG. 26), facilitar su reconocimiento. Para Charitonides la representación de Sócrates en Mytilene junto a la obra de Menandro sería el modo que aquel comendatario tendría para expresar la primacía de Menandro, ya que sólo intelectuales de primera fila podrían figurar junto a él. Y en este sentido, la figura de Sócrates parece cumplir dichos requisitos.

Este excepcional conjunto no sólo nos ofrece la inquietud, el conocimiento cultural y la talla de un auténtico conocedor y seguidor de Menandro, sino que además contribuye como una auténtica fuente al estudio literario de su obra, aportando indicios y testimonios muy reveladores acerca de sus comedias, algunas de ellas desconocidas hasta el descubrimiento del

<sup>49</sup> S. Charitonides, Lilly Kahil y Robert Ginouvès, *Les mosaïques....*, pp. 38-41.

mosaico de Mytilene, y posibilitando la reconsideración de otros documentos susceptibles de ser, a partir de esta obra, identificados como ilustrativos de las obras de Menandro.

Su estudio iconográfico revela, además, la relación de estas imágenes, y su dependencia, con las representaciones que ilustraban manuscritos próximos, como los de Terencio, que remontan a originales de época romana, aquellos que, presididos por el retrato del autor (FIG. 27), traslucían las escenas principales de cada acto y de cada comedia. El modelo original de estas representaciones en manuscritos de época romana procedería, no obstante, de una época anterior, la helenística, en virtud de las variantes ortográficas y las transformaciones de nombres, siendo factible en algunos casos la contemplación directa de las representaciones teatrales, a tenor de convenciones escénicas, como la inclusión de algunos personajes sin máscara, mudos, en alusión a la ausencia de guión.

Testimonio, por tanto, de la pervivencia, conocimiento y gusto por la Comedia Nueva de Menandro, existen además de pinturas otras representaciones musivas identificadas con escenas de obras menandreas que acentúan e inciden en la difusión de su figura en época imperial. Una escena de los *Achaioi*, con una inscripción en griego



FIG. 27. Busto de Terencio. Manuscrito romano.



FIG. 28. Mosaico de la «Villa de Cicerón», Pompeya. Escena de las *Synaristosai*. Museo Archeologico Nazionale de Nápoles.

dando el título y la adscripción a Menandro, en un mosaico de *Ulpia Oescus* (Bulgaria)<sup>50</sup>, de finales del siglo II o principios del III, otras dos, una de las *Synaristosai* (FIG. 28) y otra de la *Théophoroumène* (FIG. 29), en sendos mosaicos pompeyanos de la «Villa de Cicerón» firmados por Dioscouridès de Samos, del siglo II a.C., y la representación de un mosaico de *Hadrumetum*<sup>51</sup> como ilustración, quizás, de la segunda escena del primer acto de su *Dyskolos*<sup>52</sup> (FIG. 30), así como la identificación de los rasgos fisionómicos de Menandro en el poeta representado, de perfil, como único protagonista en otro pavimento de *Thuburbo Majus*<sup>53</sup> (FIG. 31), y, en un ámbito más genérico, en el ya citado mosaico de las Musas de Arróniz<sup>54</sup> (FIG. 32), si bien en estos últimos casos ninguna inscripción hace referencia explícita al título de las obras ni al autor.

Otros ejemplos no menos significativos de la relación entre Cultura Escrita e iconografía en algunos mosaicos romanos son las representaciones de los protagonistas de las dos novelas griegas más antiguas, del siglo I a.C., de las que se han conservado sólo algunos pasajes en papiros muy fragmentarios. Me refiero a *Ninos* y a la protagonizada por *Métiochos* y *Parthénopé*<sup>55</sup>.

En alusión a la primera obra, sobre *Ninos*, el rey de Asiria fundador de Nínive, cuyo recuerdo se conserva en Diodoro de Sicilia, y que desde el final del siglo II a.C. se habría convertido en el héroe de una novela de amor de carácter pseudohistórico, atribuida a *Xenophon* de Antioquía, en la que se combinaban las empresas militares del protagonista, la fidelidad de un amor inquebrantable hacia su prima —*Semiramis* según la tradición, *Koré* en los papiros conservados— y los celos de ésta, así como el naufragio de *Ninos* frente a la costa de la Cólquide y su desesperación al conocer que su amada

<sup>50</sup> S. Charitonides, Lilly Kahil y Robert Ginouvès, *Les mosaïques...*, pp. 98-99, lám. 27, 1, obra confirmada además a raíz del descubrimiento de un papiro (PapOx XXVII 2462).

<sup>51</sup> Louis Foucher, *Musée de Sousse*, Túnez, 1951, n. 20.

<sup>52</sup> S. Charitonides, Lilly Kahil y Robert Ginouvès, *Les mosaïques...*, p. 101, lám. 28, 2.

<sup>53</sup> M. Blanchard-Lémée, Mongi Ennaifer, Hedi Slim y Latiffa Slim, *Sols de l'Afrique romaine*, París: Imprimerie nationale Éditions, 1995, p. 219, fig. 164.

<sup>54</sup> No obstante, la identificación con Menandro en este mosaico responde más a su incuestionable asociación con la Musa *Thalía*, *cfr.* nota 32, que a las evidencias de unos rasgos fisionómicos característicos. En este sentido, la interpretación de Homero en el compartimento 1 se basa igualmente en su asociación con la Musa Calliope, sin apenas más señas de identidad que su aspecto maduro y barbado.

<sup>55</sup> Marie-Henriette Quet, «Romans grecs, mosaïques romaines», en *Le monde du roman grec. Actes du Colloque International tenu à l'École Normale Supérieure (Paris, 1987)*, coords. Marie-François Baslez, Philippe Hoffmann y M. Trédé, París: Corlet, 1992, pp. 125-160.



FIG. 29. Mosaico de la «Villa de Cicerón», Pompeya. Representación de la *Theophoroumenê*. Museo Archeologico Nazionale de Nápoles.



FIG. 30. Mosaico de *Hadrumetum* (Túnez). Escena del *Dyskolos* de Menandro?



FIG. 31. Mosaico de *Thuburbo Majus* (Túnez). Representación del poeta Menandro? Museo del Bardo.



FIG. 32. Mosaico de las Musas, Arróniz (Navarra). Detalle. Representación de *Thalía* y Menandro. Museo Arqueológico Nacional, Madrid.



FIG. 33. Fragmentario mosaico con representación de *Ninos*, Iskenderum (Turquía). Museo de Antakya.



FIG. 34. Mosaico con representación de *Ninos* de la Casa del Hombre de Letras, Daphne, Antioquía. Art Museum Princeton.

había sido hecha prisionera<sup>56</sup>, las representaciones de dos mosaicos también fragmentarios hallados en Iskenderun (Turquía) y en la Casa del Hombre de Letras en Daphne<sup>57</sup>, la zona residencial de Antioquía, de finales del siglo II o principios del III, muestran a *Ninos*, bien identificado por una inscripción en griego [N]INOC —en el primer mosaico citado (FIG. 33)—, contemplando absorto un portarretratos —un *pinax*, un objeto atestiguado en la pintura pompeyana, del que se han conservado algunos ejemplares— con la imagen de un rostro femenino, en presencia de una dama en el pavimento de Antioquía (FIG. 34) que le ofrece no obstante una copa, sin conseguir atraer, no obstante, la atención de *Ninos*, identificado como tal en la Casa del Hombre de Letras, a pesar de no conservarse inscripción alguna, por la indiscutible similitud iconográfica con el fragmento de Iskenderum que se halla en el Museo de Antakya.

El desconocimiento de la obra

<sup>56</sup> Según los fragmentos A, B, y C de los papiros de Berlín y Florencia, véase Marie Henriette Quet, «Romans grecs...», pp. 129-135, con toda la bibliografía anterior sobre el tema. Acerca de *Ninos* y *Semíramis*, como personajes míticos, Pascale Linant de Bellefonds, s.v. «*Ninos*», en *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* VI, 1, Zurich-Munich: Artemis Verlag, 1992; «*Semíramis*», *Lexicon...* VII, 1 (1994).

<sup>57</sup> Doro Levi, *Antioch Mosaic...*, p. 118 (Iskenderun), p. 421 (Casa del Hombre de Letras).

completa ha dado lugar a diversas interpretaciones sobre el pasaje que aparece reflejado en ambos mosaicos, desde la contemplación del retrato de la joven, auténtico sustituto de la ausente, como testimonio de su profundo amor, en el transcurso de una separación, debida a una juventud que por el momento les impide estar juntos, a una empresa militar que le aleja de su patria, e incluso al cautiverio de la joven o a la propia muerte de la amada, ante cuya desgracia también se baraja la hipótesis del suicidio premeditado de *Ninos* al que la dama presente en Antioquía, como su cómplice, estaría contribuyendo al proveerle del veneno servido en una copa. Otra interpretación sitúa en cambio a *Ninos*, contemplando el retrato de su amada con la intención de reafirmar su fidelidad a la amadísima prima, mientras otra mujer pretende seducirle, quizás con el ánimo de mitigar la tremenda pena que, ante la separación de su amada, siente *Ninos*.

Se trata, sin embargo, de teorías imposibles de verificar. al menos en el estado actual del conocimiento sobre los detalles de la novela, pero, en cualquier caso, la escena representada en ambos pavimentos refleja, sin duda, sean cuales sean las circunstancias precisas, el inmenso amor de *Ninos* a su prima y la nostalgia y la profunda tristeza que le supone su separación, en una estrechísima relación con el argumento central de la obra, a juzgar especialmente por la representación plasmada en el mosaico de Antioquía, ya que, sin ni siquiera la identificación del protagonista mediante una inscripción con su nombre, la visión de un joven en un interior contemplando completamente absorto y ajeno al mundo exterior el retrato de una fémina, en presencia de otra mujer..., habría bastado para identificarlo como el *Ninos*, cuya novela el Hombre de Letras que, nunca mejor dicho, por su nivel cultural y conocimiento expreso de determinadas obras literarias en virtud de las representaciones musivas elegidas para pavimentar estancias de su casa, habría leído y posiblemente admirado, identificándose quizás con el espíritu del protagonista, pues a la lectura de una novela del siglo I a.C. se sumaría un interés particular que le llevó a seleccionarla varios siglos después.

La inscripción con el nombre de *Ninos* en el mosaico hallado en Iskenderun habría ofrecido una información adicional, aportando ya un dato revelador en la interpretación de la escena. A este respecto, el estudio individualizado y, al tiempo, global de las inscripciones identificativas de personajes e incluso escenas en los mosaicos en sus diferentes contextos revelará interesantes conclusiones, ya que no siempre pueden ser interpretadas como indicios de idéntico significado. De hecho, el grado de transmisión de datos reflejará en virtud del contexto varios niveles de cultura. De este modo,



podría pensarse que el *Ninos* de Iskenderun requirió, frente a la representación de Antioquía, de una leyenda con su nombre para su precisa identificación, pero ello no implica de modo drástico el descenso del nivel cultural de su comanditario, ya que tras la mención de este personaje se presupone una estrecha familiaridad con el protagonista de la novela.

Una familiaridad lógica en el contexto oriental, cuyo pasado mesopotámico se aprecia como una herencia cultural, que explica su vigencia en época severiana hasta el punto de ser mencionado por Luciano de Samosata y haber podido figurar en las representaciones teatrales del mimo romano. A esta hipótesis contribuirían las vestimentas de época severiana que en ambos mosaicos luce *Ninos* y a su papel como personaje habitual, caso también de Aquiles y *Métiochos*, en los espectáculos de teatro en Antioquía durante la segunda mitad del siglo II d.C., frente a su estricta dependencia de las ilustraciones al texto de manuscritos en papiro<sup>58</sup>. En cualquier caso, las representaciones de una novela del siglo I a.C. aportan una gran luz al debate en torno a los modelos originales, amortiguando en cierto modo una anti-güedad, quizás, excesivamente retrotraída en algunos supuestos a demasiados siglos atrás.

Todavía en relación a *Ninos*, un reciente estudio de Jean-Pierre Darmon<sup>59</sup> plantea la interpretación de una de las escenas que acompañan a cada figura de caballo en el gran mosaico de los caballos de la «Casa del *Antiquarium*» de Cartago, del siglo

IV d.C., concretamente aquella protagonizada por un varón recostado sobre una cama en actitud pensativa, nostálgica y triste (FIG. 35), como otra posible representación de *Ninos*, reflejo de una expresión sintética de la leyenda. Este esquematismo se insertaría en una tendencia a



FIG. 35. Mosaico de los Caballos de la «Casa del *Antiquarium*» de Cartago. Detalle con representación de *Ninos*? *In situ*.

<sup>58</sup> Marie Henriette Quet, «Romans grecs...», pp. 133-135.

<sup>59</sup> Deseamos hacer constar nuestro agradecimiento al profesor J.-P. Darmon por su inestimable gentileza al habernos proporcionado tanto material fotográfico como su artículo, «Joueurs de dèss et autres énigmes de la mosaïque aux chevaux de Carthage», *BSNAF* 2000, pp. 111-112.



la síntesis en un mosaico, éste de Cartago, caracterizado por la escenificación de mitos y leyendas cuya visión sugeriría al espectador un nombre, el nombre del caballo en cuestión en sustitución de una fórmula más común que incluía en otros pavimentos la inscripción con el nombre del caballo, según el detallado estudio de Salomonson<sup>60</sup>. Sin embargo, faltaría, a nuestro juicio, el retrato con la imagen de su amada que ensimismado contempla el *Ninos* de los citados mosaicos de Iskenderum y Antioquía. ¿Cabría, no obstante, la posibilidad de una evolución iconográfica ó estaríamos ante otra escena secuencial de la misma novela? En cualquier caso, dicha representación en el contexto de un pavimento que desvela la sólida formación de su comanditario parece haber sido destinada a poner a prueba la profundidad y solidez de los conocimientos de la Cultura Clásica, incluso de aquella más ligada al helenismo por sus raíces plenamente orientales, de cuántos tuvieron oportunidad de contemplarlo en la Cartago del siglo IV d.C.

Retornando de nuevo a Antioquía es de destacar la asociación al *Ninos*, en la mencionada Casa del Hombre de Letras en Antioquía, de una representación de otra novela griega en prosa también del siglo I a.C., la de *Métiochos* y *Parthénopé* (FIG. 36), según unas pautas de escenificación teatral que le recuerdan a las representaciones de la Comedia Nueva de Menandro en Mytilene. De nuevo el argumento de la obra, tan sólo conocido a través de papiros fragmentarios de los siglos II y III d.C., se refiere a un personaje pseudohistórico, *Métiochos*, hijo primogénito de Milcíades, quien perseguido por su madrastra se ve obligado a exiliarse a Samos, bajo el tirano Polícrates, cuya hija *Parthénopé* se enamorará perdida-mente de él. A tenor de los fragmentos conocidos, en Samos, durante un banquete, Polícrates y *Métiochos* dialogan acerca de un debate propuesto por el filósofo



FIG. 36. Mosaico de *Métiochos* y *Parthénopé* de la «Casa del Hombre de Letras», Daphne, Antioquía. Con nuestra gratitud a la Foundation Martin Bodmer (Cologny, Ginebra).

<sup>60</sup> Jean-W. Salomonson, *La Mosaïque aux chevaux de la Maison de l'antiquarium de Carthage*, La Haya, 1965.

Anaxímenes de Mileto sobre la naturaleza y la imagen de *Eros*, declarando el joven exiliado no haber estado nunca enamorado, mientras *Parthénopé* defendía a *Eros*, quizás, con la intención de llamar la atención sobre el amor al joven *Metiochos*, hecho que, a juzgar por otro fragmento, parece haber conseguido, ya que se menciona una carta de *Métiochos* a *Pathénopé* en la que el joven expresaba el desasosiego, el insomnio, que padece desde el día que ella [desapareció?] ...

Sin poder precisar a qué escena concreta se remontan las representaciones tanto en el citado mosaico de Antioquía, actualmente en la Fundación Bodmer (Cologny, Suiza)<sup>61</sup>, como en el conservado en varios fragmentos, dispersos hasta el año 2000 entre la colección Menil de la Universidad de Houston y el Museo de Gaziantep, que procede de Zeugma (Turquía)<sup>62</sup> (FIGS. 37-39), *Parthénopé* y *Métiochos* reproducen un cierto enfrentamiento que parece vislumbrar la defensa de posturas opuestas, quizás la intervención en defensa del amor que *Parthénopé* protagonizó en el transcurso de aquel famoso debate, a tenor de su vehemencia mientras *Métiochos* gira su rostro sorprendido mostrando cierta pasividad en el panel de Antioquía, o quizás, muy a su pesar, el surgimiento del amor entre ambos en el transcurso todavía de la discusión, a juzgar por las miradas entrecruzadas que ambos se intercambian en el fragmentario mosaico de Zeugma, del que sólo se aprecia además cómo ambas figuras se hallaban sentadas en una kliné y parte de la inscripción identificativa de *Métiochos* —MHTIOX[OC]—.

En ambos casos, las inscripciones con el nombre de los protagonistas debían bastar para traer a la memoria del espectador el desventurado argumento de la novela, quizás muy en boga en el siglo II por las escenificaciones teatrales a las que antes se ha aludido y de cuya impronta el mosaico de Antioquía conserva una banda semejante a las representaciones de Mytilene

<sup>61</sup> Doro Levi, *Antioch Mosaic...*, láms. II,c, XX,c, CXLII,a.

<sup>62</sup> De este mosaico sólo se conocía en principio los dos grandes fragmentos con la representación de *Métiochos* y *Parthénopé*, que se conservaban en la Colección Ménil de la Universidad de Houston, véase Marie Henriette Quet, «Romans grecs...», pp. 135, 147, figs. 8-9, quien lo atribuyó, como era tradicional, a Antioquía.

No obstante, recientes investigaciones de Sheila Campbell han permitido identificar su auténtico lugar de procedencia, Zeugma (S. Campbell y R. Ergeç, «New Mosaics», en David Kennedy, *The Twin Towns of Zeugma on the Euphrates*, Portsmouth: JRA Suppl., 1998, pp. 122-127, figs. 7.19-7.23) y el contexto original que había pavimentado al relacionar ambos fragmentos con un mosaico descubierto por Kennedy durante unas excavaciones en 1993.

Tras la identificación, las gestiones entabladas entre el Gobierno turco y los responsables de la Colección Ménil dieron como fruto la reunión de los fragmentos en el Museo de Gaziantep, donde se conservan desde el 20 de junio de 2000.



FIG. 37. Mosaico de *Parthénopé* y *Métiochos* de Zeugma. Detalle del fragmento con la representación de *Parthénopé*, otrora en la Ménil Collection de la Universidad de Houston, actualmente en el Museo de Gaziantep.



FIG. 38. Mosaico de *Parthénopé* y *Métiochos* de Zeugma. Detalle del fragmento con la representación de *Métiochos*, otrora en la Ménil Collection de la Universidad de Houston, actualmente en el Museo de Gaziantep.

simulando la *scaena*?, quizás en alusión al desarrollo que héroes propios de la novela griega experimentaron en la zona oriental del Imperio y a la vigencia de la obra literaria en el tiempo de ejecución de los mosaicos.

Estas circunstancias no serían óbice para admitir, sin embargo, la estrecha relación que la mayoría de las representaciones analizadas, sean los bustos de autores sean las escenas de sus obras, bien identificadas por inscripciones, muestran con las supuestas ilustraciones de los manuscritos que reproducían el texto de aquellas obras literarias,

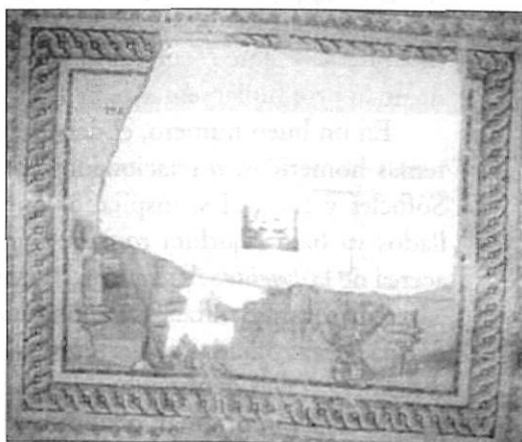


FIG. 39. Mosaico de *Parthénopé* y *Métiochos* de Zeugma. Reconstitución actual en el Museo de Gaziantep.

especialmente si consideramos, en conexión con el significativo ejemplo del retrato de Terencio con su inscripción correspondiente en manuscritos romanos, el mismo hecho de haber incluido las inscripciones identificativas que debían figurar en aquellas ilustraciones, sin que este proceso tenga por qué suponer una copia exacta del modelo, pero si al menos para determinadas creaciones un punto de partida fundamental a partir del cual los artistas, con mayor o menor iniciativa, hubieran podido actualizar, quizás en referencia a la vigencia de la obra, incluso escenificada en el tiempo de ejecución del mosaico, la imagen de algunos de los protagonistas, llegando a transformar sus vestimentas en las de un romano de época imperial.

El análisis se torna más complejo al intentar definir la relación de la Cultura Escrita y la iconografía, o al pretender al menos delimitar su grado de influencia, en otras representaciones que no muestran con evidencias tan precisas su nexo directo con una obra o texto concreto.

No se trata sólo de la ausencia de inscripciones identificativas, similares a las consignadas en los ejemplares estudiados, pues en algunos mosaicos leyendas con el nombre de los protagonistas también aparecen, sin ser por ello indicio de los integrantes de tal o cual escena concreta, perteneciente como tal a una obra escrita o a su extracto simbólico, sino más bien informaciones necesarias para la comprensión de una representación, por ejemplo, puramente mitológica, cuya plasmación, fruto de una elaboración y pervivencia de modelos iconográficos de origen muy antiguo sin apenas ya ligazón a la fuente escrita, requiere en ciertos contextos y niveles culturales de un aporte suplementario.

En un buen número, el debate surge en torno a las representaciones de temas homéricos, o relacionados con las tragedias de los célebres Esquilo, Sófocles y Eurípides, inspirados por los poetas helenísticos o los desarrollados ya bajo la órbita romana por Ovidio, Virgilio, muy especialmente acerca de la *Eneida*, *Apollodoro*, Pausanias, e incluso autores de época tardía.

Entre las dificultades, a la hora de abordar un análisis profundo, la pérdida de obras, citadas posteriormente, e incluso resumidas o aludidas, cuya difusión a través de versiones, hasta qué punto literales o más o menos fieles a la creación original, conocemos en cierto grado. Buen ejemplo de ello son las tragedias y, en concreto, las atribuciones de una relación estrecha de las obras de Eurípides a algunas representaciones, entre las que destacaría la relativa a *Phaedra e Hippolytos*, abordada en tres de sus tragedias, aunque sabemos de la existencia además de una obra perdida de Sófocles y del *Hippolytus* de Séneca, de tal modo que resulta complejo discernir a cuál de

las versiones puede ligarse con certeza la representación de una escena que, documentada en dos pavimentos de Antioquía<sup>63</sup> (FIG. 40) y en mosaicos de *Nea Paphos*<sup>64</sup> (FIG. 41), Pitney (Gran Bretaña)<sup>65</sup>, Palestina, Madaba y Egipto<sup>66</sup>, no siempre responde al mismo modelo iconográfico.

Por supuesto, dichas representaciones aluden a un origen que se remonta a las fuentes escritas y debieron ser objeto de interés y seleccionados por parte de conocedores de su trágica historia, pero al mismo tiempo el grado de difusión de pasajes como el protagonizado por *Phaedra* e *Hippolytos* con presencia o no de una nodriza o doncella, o de una carta, nos obliga a plantearnos si todas sus representaciones en mosaicos, quizás debidas a modelos o cartones no siempre idénticos, revelan la misma literalidad o, por el contrario, la divulgación y popularización de un tema recurrente en otros soportes artísticos al tratar el amor no correspondido.

Un caso similar, también originario de la obra de Eurípides y desarrollado en una de las tragedias de la trilogía destinada a una de las hijas de Agamenón, es el de la representación de *Iphigenia* en *Aulis*, magníficamente plasmada en un célebre mosaico de



FIG. 40. Mosaico de la «Casa del Pavimento Rojo» de Antioquía. Detalle con la representación de *Phaedra* e *Hippolytos*. Museo Arqueológico de Hatay, Antakya (Turquía).



FIG. 41. Mosaico de la Casa de Dionysos, *Nea Paphos* (Chipre). Representación de *Phaedra* e *Hippolytos*. *In situ*.

<sup>63</sup> Doro Levi, *Antioch Mosaic...*, láms. XI-XII.

<sup>64</sup> Demetrios Michaelides, *Cypriot Mosaics*, Nicosia, 1987, p. 17, lám. XXI.

<sup>65</sup> Janine Lancha, *Mosaïque et Culture...*, núm. 124.

<sup>66</sup> Michèle Piccirillo, *I Mosaici di Giordania*, Roma, 1986, pp. 51-54, fig. 31, láms. II, IV; José María Blázquez, Guadalupe López y María Pilar San Nicolás, *Representaciones mitológicas...*, pp. 335-336.



FIG. 42. Mosaico del Sacrificio de *Iphigenia*, Ampurias. Museo de Arqueología de Cataluña-Ampurias.



FIG. 43. Mosaico de *Iphigenia in Aulis* de la «Casa de Iphigenia», Antioquia. Hatay-Museo Arqueológico de Antakya.

Ampurias (FIG. 42), siguiendo una pintura cuyo modelo pictórico a su vez rastreó de modo magistral Miguel Ángel Elvira<sup>67</sup>, y en otro ejemplar de Antioquia<sup>68</sup> (FIG. 43), de atribución controvertida.

La misma cuestión, por ahondar en ejemplos muy conocidos y aceptados, se plantea al acudir a otras representaciones tan significativas como las de la despedida de Briseida, tema aparecido en el primer canto acerca de la cólera de Aquiles, dando inicio a la *Iliada* (I, 327-348), que se documenta también en dos mosaicos de Antioquia<sup>69</sup> (FIG. 44) y en mosaicos de Esparta<sup>70</sup>, Mérida<sup>71</sup> (FIG. 45) y Carranque<sup>72</sup> (FIG. 46), con iconografía e incluso contexto temático distinto según los pavimentos.

De igual modo se suele aludir a la influencia que el desarrollo del relato acerca de *Eros y Psyche*, en las

<sup>67</sup> Miguel Ángel Elvira, «Sobre el original griego de un mosaico emporitano», *AESPA*, 54, 1981, pp. 13-25.

<sup>68</sup> Doro Levi, *Antioch Mosaic...*, pp. 120-126, lám. XXII.

<sup>69</sup> Doro Levi, *Antioch Mosaic...*, pp. 46-49, lám. VIII,a, sobre el mosaico de la Casa de la Despedida de Briseida, pp. 196-197, lám. XLIII,c, acerca del que pavimentaba una estancia de la Casa de Aion.

<sup>70</sup> Janine Lancha, *Mosaïque et Culture...*, pp. 400-402.

<sup>71</sup> José María Álvarez, «El mosaico de los Siete Sabios», *Anas*, 1, 1989, pp. 110-116, lám. 14,1.

<sup>72</sup> Dimas Fernández Galiano, «La Villa de Materno»..., p. 260, lám. III.



FIG. 44. Mosaico de Briseida originario de Antioquía. Paul Getty Museum, Malibú.



FIG. 45. Mosaico de los Siete Sabios de *Emerita Augusta*. Detalle con representación de Briseida. Museo Nacional de Arte Romano, Mérida.

*Metamorfosis* de Apuleyo, obra en latín de la segunda mitad del siglo II d.C., ejerció en la representación de mosaicos atestiguados, sin distinción, en el Imperio durante los siglos II, III y IV d.C., a juzgar por su documentación tanto en el culto espacio de la Casa de Menandro en Antioquía<sup>73</sup>, en *Berythus* (Líbano)<sup>74</sup> y en la denominada Casa de Poseidón en Zeugma<sup>75</sup> —donde, respectivamente el tema amoroso aparece en entornos caracterizados por representaciones de este género



FIG. 46. Mosaico del *triclinium* de la villa de Maternus, Carranque (Toledo). Aquiles y Briseida. *In situ*.

(Leda y el cisne, Apolo y Daphne, Narciso, Io y Argos, Menandro y *Glykera*...), (con Dionysos y Ariadna, el Rapto de Europa u otros Amores de Zeus)—, o en el marco de un complejo programa iconográfico, compuesto por temas aparentemente dispares, en Zeugma, como en el Norte de África y en otros dos mosaicos de Antioquía, en ambientes de tema acuático, o en el

<sup>73</sup> Doro Levi, *Antioch Mosaic*..., pp. 209-210.

<sup>74</sup> M. Chéhab, *Mosaïques du Liban*, París, 1968, pp. 16-18, lám. VI.

<sup>75</sup> M. Önal, *Mosaics of Zeugma*, Estambul, 2002, pp. 27-31.





FIG. 47. Mosaico de *Eros y Psique*. Plaza de la Corredera, Córdoba. Salón de los Mosaicos de la Alcazaba, Córdoba.



FIG. 48. Mosaico de *Polifemo y Galatea*, Plaza de la Corredera, Córdoba. Salón de los Mosaicos de la Alcazaba, Córdoba.

Occidente hispano (Fraga, Itálica y dos en Córdoba<sup>76</sup>), con una iconografía que refleja el éxtasis de los amantes en un intenso abrazo al vuelo (FIG. 47).

Fruto asimismo de un origen literario, —cuya literalidad, o al menos fidelidad con respecto a las fuentes escritas, desciende tras un análisis detallado, desvelando la libertad de los artistas y el recurso a modelos iconográficos muy alejados ya de su origen textual—, la representación de Galatea y Polifemo, en un pavimento muy dañado de Antioquía<sup>77</sup> y en el casi *unicum* de Córdoba<sup>78</sup> (FIG. 48),

<sup>76</sup> José María Blázquez, *Corpus de Mosaicos de España III. Mosaicos Romanos de Córdoba, Jaén y Málaga*, Madrid: CSIC, 1981, núms. 7 y 17, quien acerca de ambas representaciones destacaba ya la utilización de un canon plasmado habitualmente en escultura y pintura para representar la actitud de los amantes, fueran o no *Eros y Psyché*.

<sup>77</sup> Doro Levi, *Antioch Mosaic...*, p. 25, láms. II b-c, III, CL a.

<sup>78</sup> Antonio Blanco, «Polifemo y Galatea», *AEspA*, 32 (1959), pp. 174-189; José María Blázquez, *Corpus de Mosaicos de España III...*, núm. 1, pp. 13-17. Además del ejemplar de Antioquía, mosaicos fragmentarios con una inscripción identificando a Galatea, podrían remitir a su asociación con Polifemo, véase el de la Villa romana de Algorós en Elche y el de El Djem, José María Blázquez y otros, *Corpus de Mosaicos de España IX. Mosaicos Romanos del MAN*, Madrid: CSIC, 1989, núm. 17; María Luz Neira, «Inscripciones con nombres de nereidas y ninfas en los mosaicos romanos del Norte de Africa e Hispania», *L'Africa Romana IX*, Sassari, 1992, pp. 1013-1023, láms. I-IV, figs. 1-6.



requiere igualmente una revisión a la hora de su consideración como reflejo de una estrecha relación entre Cultura Escrita e iconografía, particularmente en torno a los poemas de época helenística, deudores del originario de *Philoxenos* de Citera, especialmente el de Teócrito, a su desarrollo en las *Metamorfosis* de Ovidio y a la famosa descripción de *Philostratos*, así como a la plasmación del tema en el mosaico hispano.

Un análisis que, al exceder de estas páginas, será abordado con la extensión merecida en una segunda parte, cuyo planteamiento se pretende esbozar a continuación.

Un planteamiento, no obstante, en la línea simplemente apuntada a través de los anteriores ejemplos. No se trata, por tanto, de abarcar el conjunto de representaciones mitológicas de remoto origen textual, pues en numerosos ejemplos una iconografía determinada ha terminado por imperar sin que quede un recuerdo nítido del germen literario. Y en este sentido, serán objeto de análisis, sin que ello implique una predisposición favorable o contraria al establecimiento de lazos con la Cultura Escrita, los temas a veces controvertidos de tradicional adscripción a un texto o una obra concreta, su mayor o menor fidelidad y el contexto de un programa iconográfico, localización y cronología reflejarán con seguridad algo del espíritu y la orientación que guió al elector, al comanditario.

En esta línea, de la *Iliada*, la citada despedida de Briseida, la recogida del cuerpo de Patroclo por Menelao o la violencia asestada al cadáver de Héctor, de Hesíodo, Pegaso y las ninfas, especialmente las representaciones con referencias, en autores posteriores, a fuentes determinadas como Hipocrene, de las tragedias las mencionadas escenas y otras que, del mismo modo, suelen tener como protagonistas a personajes de los poemas homéricos o de otras fuentes complementarias del ciclo troyano, como *Chryses*, *Philoctetes*, *Iobates*, así como referencias a miembros de la leyenda de los Argonautas, como Medea, *Phryxos*, Jasón..., la estancia de Aquiles en *Scyros* que refieren *Lykophron*, Ovidio, *Philostratos* y *Appollodoro*, algunos episodios de la *Eneida* de Virgilio, concretamente el que alude a los amores de Dido y Eneas<sup>79</sup>, al enfrentamiento entre Dares y Entelle y a otros, la humanización y embellecimiento de *Scylla*<sup>80</sup> como influencia de los poemas helenísticos y particularmente del relato de Ovidio o la configuración iconográfica del

<sup>79</sup> María Luz Neira, «Leyendas sobre los orígenes de Roma en la musivaria romana», en *Actas del IX Colloquio Internationale sur la Mosaïque Romaine*, Roma: Casa de Velázquez, 2004, en prensa.

<sup>80</sup> María Luz Neira, «*Scylla*...», pp. 261-269.

encuentro entre *Mars* y *Rea Silvia* a partir de la descripción ovidiana en los *Fasti*<sup>81</sup>, y la influencia de Apollodoro y Pausanias, en representaciones como las de *Pelops* e *Hippodamia*, Perseo y Andrómeda, o el intento de *Thetys* por conseguir la inmortalidad para Aquiles, en clara dependencia de Pausanias frente a la versión más difundida de la que se hace eco el propio Apollodoro, así como de otros muchos autores en un número significativo de representaciones.

Sin obviar el reflejo que pueda derivarse de una aparente desconexión entre representación y fuente literaria, ya que a la luz de documentos, ciertamente excepcionales, como los mosaicos conocidos como pavimento de la sede de una escuela filosófica, bajo la Catedral del Este, en Apamea de Siria<sup>82</sup>, donde, concretamente en el que se muestra una escena del retorno de *Odysseus/Ulises* a Ítaca y su reencuentro con Penelope, parece a simple vista haberse ignorado el texto de la *Odisea*, como signo de desconocimiento y del olvido del poema homérico, mientras un análisis riguroso a través de diversos estudios, aun a pesar de no ser coincidentes, ha venido a demostrar la tergiversación consciente e intencionada de la escena, desvelando, por tanto, una premeditación y un planteamiento que, lejos de significar una falta de literalidad ligada a la ignorancia, propia de los siglos transcurridos desde la *Odisea* a la plasmación de una obra tardía, del siglo IV d.C., testimonia por el contrario un profundo conocimiento de la obra homérica y de las repercusiones simbólicas de la escena, así como su inserción consciente junto a otros temas en clave conjunta, sólo atribuibles a un más elevado nivel de Cultura Escrita.

Además del interés particular del conjunto, estos mosaicos de Apamea reflejan aspectos fundamentales a considerar en otros ambientes, la intencionalidad, los objetivos y el contexto contemporáneo, ya que aquella tergiversación premeditada se enmarca en una época de debates filosófico-religiosos de gran efervescencia. A este respecto, Janine Balty<sup>83</sup> ha señalado

<sup>81</sup> María Luz Neira, «Leyendas...», en prensa.

<sup>82</sup> Janine et Jean-Charles Balty, «Julien et Apamée. Aspects de la restauration de l'hellenisme et de la politique antichrétienne de l'empereur», *Dialogues d'Histoire Ancienne*, 1 (1974), p. 276; Janine et Jean-Charles Balty, *Mosaïques d'Apamée*, Bruselas, 1986, pp. 4-5, láms. 1-3; Janine Balty, «Iconographie et réaction païenne», en *Mélanges Pierre Lévêque. 1. Religion*, eds. Marie Mactoux y E. Geny, París, 1988, pp. 17-32, lám. 1; Marie Henriette Quet, «Naissance d'image: la mosaïque des Thérapiéides d'Apamée de Syrie, représentation figurée des connaissances encycliques, "servantes de la philosophie hellène"», *Cahiers du Centre G. Glotz*, IV (1993), pp. 129-187.

<sup>83</sup> Janine Balty, *Mosaïques antiques de Syrie*, Bruselas, 1977, p. 28.

ya la influencia de los neoplatónicos en otras representaciones de Aion y algunas personificaciones, especialmente de Shahba-Philippopolis, que en algunos casos dio como resultado una combinación de personajes y temas propios de esta órbita filosófica, según una tendencia advertida también en algunos pavimentos de Antioquía<sup>84</sup> y *Nea Paphos*<sup>85</sup>.

En estrecha sintonía, restaría asimismo el reflejo que determinados conjuntos musivos de *domus* o *villae* u otro género de edificios imperiales pueden mostrar. Y en este sentido es de resaltar durante las últimas décadas las investigaciones arqueológicas que han arrojado aun más luz sobre la existencia de auténticos programas iconográficos, como la Casa de Aion en *Nea Paphos* (Chipre), la Casa de las Ninfas en *Neapolis* (Túnez), varias casas en Zeugma (Turquía), tras las excavaciones de urgencia, o las *villae* de Fuente Álamo en Puente Genil (Córdoba) o Carranque (Toledo). No por ello deberá obviarse el análisis de otros programas, como el de la Casa de los Surridores de *Conimbriga*, las *domus* de Antioquía, la Casa de Polifemo en la Plaza de la Corredera (Córdoba)..., donde sí parece haber una coherencia, ¿sólo cultural? ó ¿con algún tipo de estrecha relación con la Cultura Escrita?

Recuérdese, a modo de ejemplo, la posible influencia que la concepción y lectura de una obra, como la de Plutarco en sus *Vidas Paralelas*, emparejando a Teseo y a Rómulo, representantes del origen de la civilización a través de su participación en el sinecismo del Ática, de la Atenas histórica, y de la fundación de Roma, pudo haber sido determinante en la selección, aparentemente arbitraria, de la representación de Teseo y el Minotauro, la loba y los gemelos y el triunfo de Dionysos para decorar los mosaicos que pavimentaban las estancias conocidas de una *villa* del siglo II en Alcolea, en las proximidades de *Corduba*, con el objetivo de resaltar de modo sutil su identificación con los ideales de la civilización, representada primero por lo helénico, en consecuencia, por la gloria cultural de Atenas, y personificada en aquel contexto por Roma, garante del orden y la civilización en virtud, entre otros, de la acción civilizadora de *Dionysos*<sup>86</sup>.

<sup>84</sup> Doro Levi, *Antioch Mosaic...*, pp. 197-198, lám. XLIII,d.

<sup>85</sup> Wiktor A. Daszewski, *Dionysos der Erlöser*, Maguncia: Philipp von Zabern, 1989.

<sup>86</sup> María Luz Neira, «Leyendas...», (en prensa).

## RESUMEN

*El análisis de la relación entre Cultura Escrita e Iconografía en los mosaicos romanos de época imperial pretende delimitar el influjo que desde los poemas homéricos hasta los autores contemporáneos de las representaciones musivas se puede apreciar y confirmar en un amplio repertorio destinado, mayoritariamente, a pavimentar estancias de domus y villae, pertenecientes a la elite de las diversas áreas geográficas del Imperio, ofreciendo, en este sentido, un panorama más completo del nivel cultural de algunos domini, ya que, aun rehuyendo cualquier generalización, la autora defiende en virtud de las consideraciones específicas que marcan el encargo de los mosaicos la hipótesis que contempla en algunos casos la involucración más o menos activa de los comanditarios.*

*En esta primera parte, el trabajo se ha concentrado particularmente en aquellos documentos que de modo ineludible revelan la estrecha sintonía entre Cultura Escrita e iconografía; mientras que en una segunda parte se abordará el análisis de representaciones, en teoría dependientes de un texto, pero cuya relación no es, en sentido estricto, tan nítida.*

## PALABRAS CLAVE

Antigüedad Clásica, Cultura Escrita, Iconografía, poemas, tragedias, comedias, fuentes escritas de época romana, mosaicos romanos, Imperio Romano.

## ABSTRACT

*This analysis of the relation between written culture and iconography in Roman mosaics from the Imperial era attempts to specify the influence of the representation of the muses, ranging from Homeric poems to contemporary authors, that can be detected and confirmed in a wide range of works designed mostly to pave palace and villa rooms belonging to elites in different geographic areas of the Empire. It thus offers a more complete overview of the cultural level of certain domini, and while rejecting broad generalizations, the author defends on the basis of the commissions of the mosaics the hypothesis of the active involvement of their patrons.*

*The first part of the article focuses particularly on those documents that clearly reveal the close relation between written culture and iconography, while the second analyzes the representations theoretically linked to texts, the relation of which is nevertheless, strictly speaking, not so clear.*

## KEYWORDS

Classic Antiquity, written culture, iconography, poetry, tragedies, comedies, written sources from the Roman period, Roman mosaics, Roman Empire.